This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

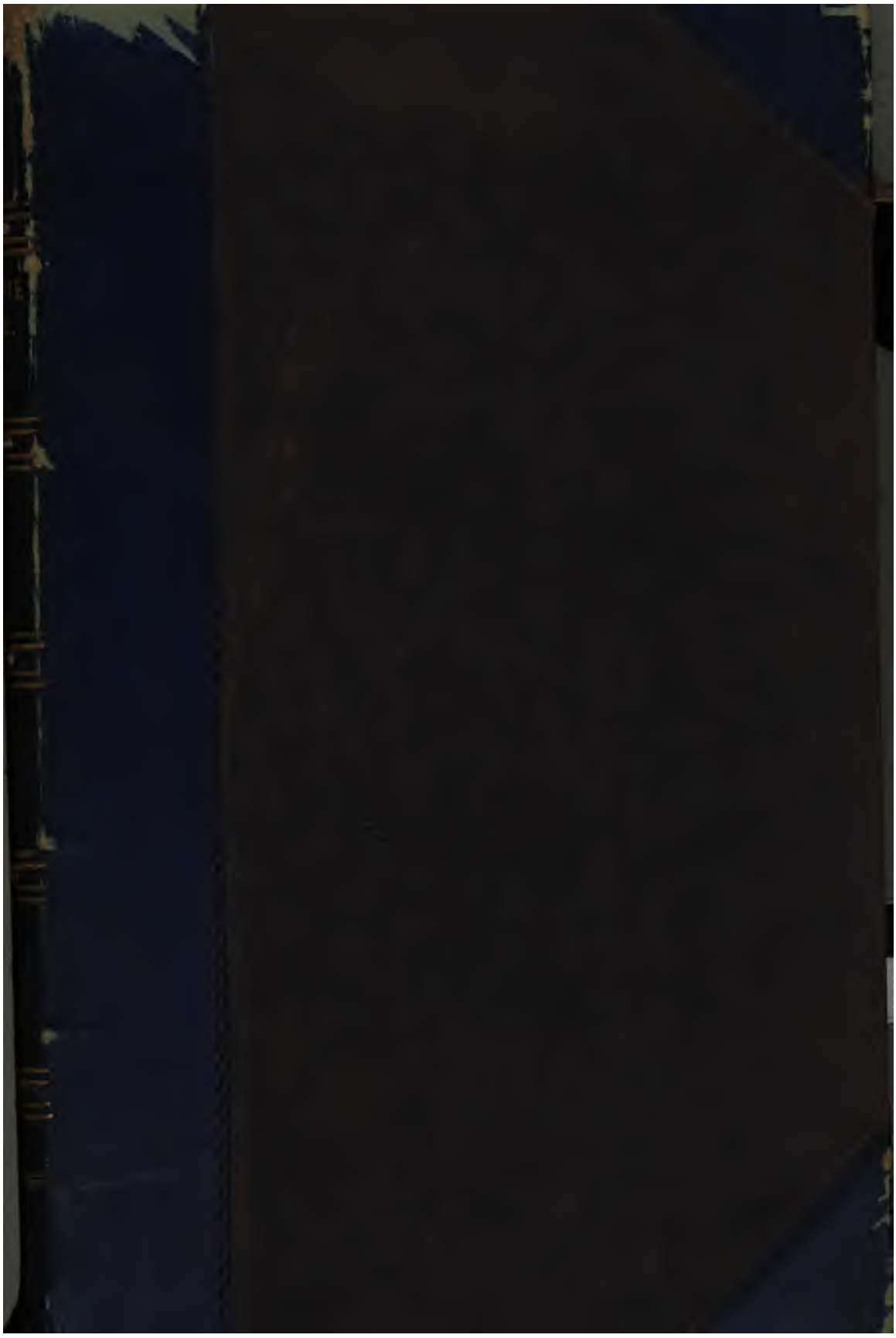
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



6000875975

FRANZÖSISCHE VERSLEHRE

MIT NEUEN ENTWICKELUNGEN FÜR DIE THEORETISCHE BEGRÜNDUNG FRANZÖSISCHER RHYTHMIK

VON

E. O. LUBARSCH.

C'est peu à peu, et de loin en loin, que l'oreille du François a reconnu les finesses qui rendent notre vers harmonieux.

D'OLIVET.

BERLIN

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

1879.

285 a

was bis jetzt fehlte, ein festes Verfahren abgeleitet einen französischen Vers nach Tonsylben zu scandiren. Während QUICHERAT nur Satzaccente kennt und während GRAMONT wieder alle Tonsylben unterschiedslos in Rechnung zieht, werden bei diesem Verfahren die Bedingungen festgestellt, unter welchen die vom Satzaccent nicht getroffenen Tonsylben den Versrhythmus tragen helfen Nach der Festsetzung der Scansion werden dann ferner die Arten der französischen Versfüsse bestimmt definirt und aus dem ungleichen Antheil, der den verschiedenen Elementen der Sprache bei ihrer Bildung zufällt, der Nachweis abgeleitet, dass der Alexandriner derjenige umfangreichere Vers ist, welcher am vollkommensten dem rhythmischen Genius der französischen Sprache entspricht Hieran knüpft sich eine neue Classification der französischen Verse nach ihren rhythmischen Eigenschaften und eine eingehende Erörterung des Baues der verschiedenen Versarten, welchen zahlreiche Proben rhythmisch analysirter Verse beigegeben werden.

Von den übrigen sechs Abschnitten dieses Buches behandelt der grössere Theil die Versverbindung durch den Reim. Dabei ist statt der üblichen bunt gemischten Aufzählung verschiedener Strophen die Theorie der französischen Strophe auf ihre Gliederung durch den Reim gegründet worden, bei der sich die Bevorzugung gewisser Strophen erklärt und auch dieser Theil der Verslehre an Interesse gewinnt. Die heute überwundenen drakonischen Gebote der syntaktischen Gliederungen sind in dem vorletzten Abschnitt zusammen behandelt worden, da sie sich gegenseitig beleuchten und aus demselben theoretischen Missgriff fliessen. Der letzte Abschnitt von der Sylbenmischung beschäftigt sich ausser mit der Tonmalerei und dem Hiatus mit einigen Fragen, deren Entscheidung der Zukunft angehört.

Diejenigen Regeln, welche bisher als überliefertes Gemeingut — sogar bis auf die Form ihres Ausdruckes hin — von den neueren Verslehren aus den älteren, namentlich aus QUICHERAT entnommen wurden, war ich bemüht kritisch zu sichten und vor

allen Dingen so darzustellen, dass das eigentlich Wesentliche oder Ueberraschende derselben dem Leser zum Bewusstsein kommen soll. In erster Linie aber strebte ich überall deutliche und bestimmte Ansichten zu entwickeln und ich habe daher oft zu bisher unerörterten Fragen Stellung nehmen müssen, bei denen ein etwaiger Fehlgriff durch Schweigen leicht zu umgehen war. Wenn die vorliegende Arbeit dazu dienen kann, in das Studium der französischen Versformen übersichtlich und eingehend einzuführen, so wird ihr Verfasser den Hauptzweck, der ihm vorschwebte, erreicht haben.

Königshütte, Oberschlesien, Juni 1879.

E. O. Lubarsch.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Sylbenzählung.

Artikel		Seite
1.	Der französische Vers als syllabischer Tonsylbenvers . . .	1
2.	Aufgabe der Sylbenzählung	4
3.	Zählung weiblicher Wortendungen	5
4.	Aussprache weiblicher Wortendungen	8
5.	Sylbenzählung in Vocalverbindungen	16
6.	Synärese und Diärese	22

Zweiter Abschnitt.

Die Tonsylben als Träger des Rhythmus.

7.	Der Platz der Tonsylbe in den französischen Wörtern . . .	25
8.	Scansion nach Tonsylben	25
9—10.	Wortton, Satzton, rhetorischer Accent und Nebenaccent . .	27
11.	Rhythmische Tonsylben	31
12—13.	Starke und schwache Tonsylben	34
14.	Scansion beim Zusammenstoss einer starken Tonsylbe mit einer schwachen	39
15.	Scansion beim Zusammenstoss zweier starker Tonsylben . .	50
16—18.	Princip des Ictus	41
19.	Schwache Tonsylben als Träger des Rhythmus	47

Dritter Abschnitt.

Entwickelung des französischen Verses aus den rhythmischen Elementen der Sprache.

20—21.	Jambus, Anapäst und Päon als französische Versfüsse . . .	53
22.	Der harte Tonsylbenstoss	55
23.	Die Arten der drei Versfüsse	58

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Sylbenzählung.

Artikel		Seite
1.	Der französische Vers als syllabischer Tonsylbenvers	1
2.	Aufgabe der Sylbenzählung	4
3.	Zählung weiblicher Wortendungen	5
4.	Aussprache weiblicher Wortendungen	8
5.	Sylbenzählung in Vocalverbindungen	16
6.	Synärese und Diärese	22

Zweiter Abschnitt.

Die Tonsylben als Träger des Rhythmus.

7.	Der Platz der Tonsylbe in den französischen Wörtern	25
8.	Scansion nach Tonsylben	25
9—10.	Wortton, Satzton, rhetorischer Accent und Nebenaccent	27
11.	Rhythmische Tonsylben	31
12—13.	Starke und schwache Tonsylben	34
14.	Scansion beim Zusammenstoss einer starken Tonsylbe mit einer schwachen	39
15.	Scansion beim Zusammenstoss zweier starker Tonsylben	50
16—18.	Princip des Ictus	41
19.	Schwache Tonsylben als Träger des Rhythmus	47

Dritter Abschnitt.

Entwickelung des französischen Verses aus den rhythmischen Elementen der Sprache.

20—21.	Jambus, Anapäst und Päon als französische Versfüsse	53
22.	Der harte Tonsylbenstoss	55
23.	Die Arten der drei Versfüsse	58

Artikel		Seite
24.	Die Häufigkeit der drei Versfüsse	59
25.	Unmöglichkeit der Bildung fortlaufender Verse aus lauter gleichen Füssen	61
26.	Definition des französischen Verses	63
27—29.	Die möglichen Formen des französischen Verses als Ergebnisse seiner Zusammensetzung aus ungleichartigen Füssen bei fester Sylbenanzahl	65
30—31.	Die nothwendige Beschränkung des Formenvorrathes längerer Verse durch die rhythmische Cäsur	68
32.	Eintheilung der französischen Verse nach ihren rhythmischen Eigenschaften in fünf Classen	73

Vierter Abschnitt.

Einfache cäsurlose Verse.

1) Der viersylbige Vers.

33.	Doppeljambus *j* und Päon *p* und *p'* als Formen des viersylbigen Verses	75
34.	Scandirte Proben viersylbiger Verse	77

2) Der sechssylbige Vers.

35.	Die rein jambische Form *2*, die jambisirenden Formen *4* und $\overline{4}$ und die rein anapästische Form *3* des sechssylbigen Verses	81
36.	Schwache Formen des sechssylbigen Verses	85
37.	Der fünfsylbige und sechssylbige Wirbel. Ausnahmeformen und fehlerhafte Formen des sechssylbigen Verses	87
38.	Anzahl der Accente im sechssylbigen Verse	89
39—40.	Scandirte Proben sechssylbiger Verse	90
41.	Die Häufigkeit der verschiedenen Formen des sechssylbigen Verses. Die Unzulänglichkeit der ACKERMANN'schen Auffassung des französischen Versfusses	101

3) Der fünfsylbige Vers.

42.	Anapäst-Jambus *ai* und Jambus-Anapäst *ia* als Formen des fünfsylbigen Verses	104
43.	Scandirte Proben fünfsylbiger Verse	106

Fünfter Abschnitt.

Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur.

44—46.	Charakter und Geschichte der rhythmischen Cäsur	114

4) Der Alexandriner.

Artikel		Seite
47.	Die verschiedenen Formen des Alexandriners	124
48.	Die rein anapästische Form *3 3*	124
49.	Die rein jambische Form *2 2*	127
50.	Die jambisirenden Formen *4 4*, $\acute{4}\,4$, $4\,\acute{4}$, $\bar{4}\,4$ und *2 4*, *2* $\bar{4}$, *4 2*, $\bar{4}\,2$	129
51.	Die jambisch-anapästischen Formen *2 3*, *4 3*, $\bar{4}\,3$ und die anapästisch-jambischen Formen *3 2*, *3 4*, *3* $\bar{4}$	132
52.	Die Ausnahmeformen *6*, *5* + *1*, *4* + *4* + *4*	135
53.	Die Gramont'schen Scansionen des Alexandriners	137
54.	Scandirte Proben moderner Alexandriner	139
55.	Häufigkeit der verschiedenen Formen des Alexandriners . .	154
56.	*5) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe*	159
57.	*6) Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der dritten Sylbe*	161
58.	*7) Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe*	167
59.	*8) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe*	170
60.	*9) Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe*	173

Sechster Abschnitt.

Zusammengesetzte cäsurlose Verse und Verse von weniger als vier und mehr als zwölf Sylben.

10) Der siebensylbige Vers.

61.	Die regelrechten Formen 7_1, 7_2 und 7_3 und die Ausnahmeform *7!*	177
62.	Scandirte Proben siebensylbiger Verse	182
63.	Werth des siebensylbigen Verses	187

11) Der achtsylbige Vers.

64.	Die jambischen Formen *8* und $\bar{8}$	188
65.	Die anapästisch-jambischen Formen 8_1, 8_2, 8_3 und die Ausnahmeformen *8!*, $\bar{8}$*!*, *8!!* und $\bar{8}$*!!*	192
66.	Werth des achtsylbigen Verses	194
67.	Scandirte Proben achtsylbiger Verse	199

68—71.	Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe; Verse von mehr als zwölf Sylben	207
72.	Drei-, zwei- und einsylbige Verse	214

Siebenter Abschnitt.

Reime.

Artikel		Seit
73.	Männliche und weibliche Reime. Elemente des Reimes . .	22
74.	Gleichklang der Vocale	22
75.	Beschränkung der Reime nach drei Richtungen. Reiche und genügende Reime	22
76—80.	Die orthographischen Beschränkungen und ihre Erklärung durch die ältere Aussprache des Französischen	22
81—82.	Die orthographischen Freiheiten und ihre Erklärung durch die ältere Aussprache	24
83.	Anforderungen an den Inhalt der Reimwörter	24
84.	Klangabstufungen des französischen Reimes	24
85.	Erforderniss reicher Reime wegen Klangarmuth des reimenden Vocales	25
86.	Erforderniss reicher Reime wegen Trivialität der reimenden Endung	25
87.	Die falsche Fassung des Begriffes eines „reichen“ Reimes .	25
88.	Die sogenannten Reime für das Auge in den Classikern des siebzehnten Jahrhunderts	26
89.	Der normannische Reim auf *-er* und seine Erklärung durch die frühere Aussprache	26
90.	Die Reime für das Auge mit dem Diphthongen *oi* und ihre Erklärung durch die frühere Aussprache dieses Diphthongen	26
91.	Die Reime für das Auge mit dem Diphthongen *eu* und ihre Erklärung durch die frühere Aussprache	27
92.	Die wirklichen modernen Reime für das Auge	27

Achter Abschnitt.

Reimfolge und Strophenbildung.

93.	Das Gesetz der Reimfolge	27
94.	Einfache und wiederholte Reime. Schlagreime, Wechselreime, gemischte Reime	28
95.	Verbindung von Versen verschiedenen Masses	28
96.	Freie Verse und Strophen	28
97.	Strophen aus Versen verschiedenen Masses	29
98.	Eintheilung der Strophen nach ihrer Reimordnung in verkettete und unverkettete Strophen. Ausschluss und Zulässigkeit der Schlagreime in einer Strophe	29
99.	Die Wirkung des Gesetzes der Reimfolge auf die Aneinanderreihung der Strophen	29

Artikel		Seite
100.	Die Strophenelemente. — I. Die Zweizeile. — II. Die Dreizeile. Die Dreizeile t mit einem Reim. Die Dreizeilen t_1, t_2 und t_3 mit einem reimlosen Vers. Die Terzine. — III. Die Vierzeile. Vierzeilen mit einem Reim. Vierzeilen in Schlagreimen, in Kreuzreimen und in umschlungenen Reimen. Die Typen der Versmischung in der Vierzeile	300

Neunter Abschnitt.

Strophen.

101.	Die Fünfzeile. — Ihre möglichen Formen und ihre Hauptform *abaab*. Die der Hauptform zunächst stehende Form *abbab*. Fünfzeilen in Versen verschiedenen Masses . .	314
102.	Die Sechszeile. — I. Die Sechszeile auf zwei Reimen. — II. Die Sechszeile auf drei Reimen. Die möglichen Formen. Die Hauptform $t_3\, t_3 = d + q = aabccb$. Die Typen der Versvermischung für die Hauptform	321
103.	Die Siebenzeile. — Verschiedene Siebenzeilen auf zwei Reimen. Die zwei Hauptformen auf drei Reimen . .	339
104.	Die Achtzeile. — I. Die Achtzeile auf vier Reimen. — II. Die Achtzeile auf drei Reimen. A. Die ältere Form oder der „Huitain“ par excellence. B. Die modernen Formen	345
105.	Die Neunzeile. — I. Neunzeilen aus der Vereinigung von Vierzeile und Fünfzeile. — II. Neunzeile aus der Vereinigung von drei Dreizeilen	358
106.	Die Zehnzeile. — Die classische Form $q + d + q$ und die ihr verwandten Formen. Der ältere „Dizain“ par excellence auf vier Reimen	363
107.	Die Elfzeile	370
108.	Die Zwölfzeile. Strophen von mehr als zwölf Zeilen . .	371

Zehnter Abschnitt.

Gedichte fester Form.

109.	Eintheilung	374
110.	Das Rondel von Charles d'Orléans	376
111.	Das Triolet	379
112.	Die Villanelle von Passerat	383
113.	Lai und Virelai	387
114.	Das Rondeau	391

Artikel Se
115—116. Die Ballade und der Chant Royal 3
117. Das Rondeau redoublé und die Glosse 4
118—122. Das Sonett. — Bau der Achtzeile und der Sechszeile des Sonetts. Die vierzehn regelrechten Formen des französischen Sonetts 4
123. Die Sestine 4
124. Das Pantoun 4

Elfter Abschnitt.

Die syntaktischen Gliederungen.

125. Der Einfluss der syntaktischen Gliederungen auf den französischen Vers 4
126. Das Gebot der syntaktischen Cäsur 4
127. Das Gebot der syntaktischen Pause am Versschluss oder das Verbot des Enjambement 4
128. Satzpausen im Verse (Schnitt, *Coupe*) 4
129. Reime mit schwachen Tonsylben 4
130. Syntaktische Strophencäsuren 4
131. Das Verbot des Strophenenjambement 4
132—133. Inversionen 4

Zwölfter Abschnitt.

Sylbenmischung.

134. Die drei Hauptgrundsätze der Sylbenmischung 4
135. Missklang durch die Wiederholung gleicher Laute . . . 4
136. Tonmalerei durch die Wiederholung gleicher Laute . . . 4
137. Die Arten des Hiatus 4
138. Die Klangwirkung des Hiatus 4
139. Malherbe's Regel 4
140. Tonmalerei durch den Hiatus 4
141. Allgemeines über Quantitätsunterschiede 4
142. Verstummende Sylben 4
143. Doppelsylben 4
144. Missklang durch Häufung von Doppelsylben . . . . . E
145. Ausgleich der Quantitätsunterschiede . . . . . E
146. Schluss . . . . . E

Anhang.

Rhythmische Scansion des ersten Actes der Athalie von Racine . . E

Erster Abschnitt.

Sylbenzählung.

(1) Der französische Vers erhält seine rhythmische Bewegung durch den Wechsel betonter und unbetonter Sylben, so dass er, wie der deutsche Vers, zu den Tonsylbenversen (vers accentués, vers toniques) gehört. Unter den Tonsylbenversen unterscheidet man gewöhnlich zwei Systeme: in dem einen ist der Vers die Vereinigung einer unbestimmten Anzahl von Sylben, welche eine bestimmte Anzahl von Betonungen erhalten; in dem anderen ist der Vers die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Sylben, unter denen gewisse, ihrem Platz nach bestimmte Sylben betont sein müssen. Die Verse der deutschen Sprache gehören vorwiegend dem zweiten System an, welches man als ein syllabisches bezeichnet hat, obwohl das alte deutsche Versmass der Nibelungenstrophe und auch einzelne neuere Gedichte das erste System vertreten, in welchem die Anzahl der durch die Betonung hervorgerufenen Hebungen eine feste ist, während die Anzahl der Senkungen frei gegeben ist. Die französische Sprache hingegen hat gar keine Verse, in welchen die Sylbenanzahl frei gegeben ist, sondern ihre Verse sind unter allen Umständen syllabisch, d. h. sie erkennt nur Verse gleicher Sylbenanzahl als gleichartig unter einander an. Dabei sind aber zwei ausserordentlich wichtige Unterschiede zwischen dem französischen und dem deutschen syllabischen Tonsylbenvers von vorn herein hervorzuheben.

Die meisten deutschen Tonsylbenverse schreiben innerhalb der bestimmten Sylbenanzahl auch noch genau die Zahl und die Anordnung der betonten und unbetonten Sylben vor, so dass in einem in gleichartigen Versen geschriebenen Gedichte alle Verse den

Rhythmus des ersten Verses genau in Bezug auf Ordnung und Anzahl der betonten und unbetonten Sylben wiederholen. Z. B. der acht-, bezüglich neunsylbige jambische Vers in Schiller's Kampf mit dem Drachen:

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen?
Es rottet sich im Sturm zusammen.
Und einen Ritter hoch zu Ross
Gewahr ich aus dem Menschentross

u. s. w. wiederholt vom ersten Vers an stets gleichartig den Rhythmus

$$\smile - \smile - \smile - \smile - (\smile),$$

wo $\smile$ die unbetonten, — die betonten Sylben andeutet. In französischen Gedichten aus lauter gleichartigen Versen tritt hingegen eine solche genaue Wiederholung des Rhythmus niemals ein. Z. B. in folgender Strophe des Gedichtes L'ÉPÉE D'ANGANTYR von LECONTE DE LISLE*), die wir nach den den Rhythmus tragenden Tonsylben abtheilen:

Angantyr, | dans sa foss|e͡ étendu, | pâle͡ et grave,
A l'abri | de la lun|e, ͡à l'abri | du soleil,
L'épé|e͡ entre les bras, | dort son muet | sommeil;
Car les ai|gles n'ont point | mangé | la chair | du brave,
Et la seu|le bruyèr|e͡ a bu | son sang | vermeil**)

zeigen die zwölfsylbigen Verse der Reihe nach folgenden Rhythmus:

$$\smile\smile - \mid \smile\smile - \mid \smile\smile - \mid - \smile -$$
$$\smile\smile - \mid \smile\smile - \mid \smile\smile - \mid \smile\smile -$$
$$\smile - \mid \smile\smile\smile - \mid - \smile\smile - \mid \smile -$$
$$\smile\smile - \mid \smile\smile - \mid \smile - \mid \smile - \mid \smile -$$
$$\smile\smile - \mid \smile\smile - \mid \smile - \mid \smile - \mid \smile -$$

*) Poëmes barbares, Paris A. Lemerre 1878 (Nouvelle édition revue et considérablement augmentée).

**) Die Begründung dieser Theilung folgt aus späteren Entwicklungen. Das Zeichen ⁀ bedeutet die Elision des stummen *e* vor folgendem Vocal. In den drei letzten Versen zählen die ein stummes *e* enthaltenden Endsylben der Wörter *entre, aigles, seule* für die Sylbenanzahl der Verse mit; die am Versschluss stehenden Endsylben von *grave* und *brave* zählen nicht mit.

In diesen Versen kann man drei besondere Arten des Rhythmus unterscheiden. Die zwei ersten Verse haben anapästischen Rhythmus (davon abgesehen, dass der letzte Anapäst des ersten Verses mit einer Betonung beginnt), die zwei letzten Verse haben in der ersten Hälfte anapästischen, in der zweiten jambischen Rhythmus; der mittlere Vers zeigt einen jambisirenden Rhythmus, indem seine erste Hälfte in 2 + 4, seine letzte in 4 + 2 Sylben durch die Betonung zerfällt. Diese drei verschiedenen Rhythmen haben nur eine Eigenthümlichkeit gemein, nämlich die, dass in ihnen die sechste und die zwölfte Sylbe jedesmal betont sind. Dieser gemeinsamen Eigenschaft und der gleichen Sylbenanzahl wegen betrachtet sie der Franzose als gleichartig unter einander. Dass übrigens die beiden ersten Verse der angeführten Strophe unter sich gleichen Rhythmus haben und ebenso die beiden letzten Verse wieder unter sich, ist nur eine zufällige Eigenschaft dieser Strophe, die in den übrigen Strophen des Gedichtes durchaus nicht wiederkehrt. Der vorgeführte Vers hat somit eine feste Sylbenanzahl (zwölf) und zwei Betonungen, die an festen Stellen (Versmitte und Versende) wiederkehren; die übrigen Betonungen hingegen sind nach Anzahl und Platz bis auf gewisse Grenzen frei gegeben, nämlich so weit, dass sie nur durch bestimmte Anforderungen des rhythmischen Gleichgewichtes, die wir später systematisch entwickeln werden, eingeschränkt sind. Verse dieser Art gleichen somit Reihen aus einer bestimmten und stets gleichen Anzahl von tongebenden Tasten (den Sylben), durch welche die rhythmische Bewegung in den verschiedenen Reihen mit verschiedener Anordnung schwachen und starken Anschlages sich so hindurchschlingt, dass in allen Reihen zwei durch ihren Platz bestimmte Tasten stets mit einem starken Tonanschlag in die Tonkette der Sylben eintreten. Ohne Bild: Der französische Vers ist die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Sylben, unter denen gewisse immer betont sein müssen, während für die übrigen in der Vertheilung der Betonungen nach Anzahl und Platz ein gewisser Spielraum gelassen wird.

Aber noch eine andere Eigenthümlichkeit unterscheidet den französischen vom deutschen Tonsylbenvers. Der deutsche Vers

kennt neben dem Unterschiede von betonten und unbetonten Sylben noch einen theils mit diesem parallel laufenden theils mit ihm zusammentreffenden Unterschied von langen und kurzen, oder, wenn man will, von schweren und leichten Sylben. Dieser Unterschied wirkt zwar nicht in allen, aber doch in einem Theile deutscher Versmasse (z. B. in den dactylischen) eben so bestimmend auf den Rhythmus ein als der Unterschied betonter und unbetonter Sylben. Die französische Sprache kennt hingegen als bestimmende Grundlage des Verses einen Unterschied schwerer und leichter Sylben nicht. Wenn ihr auch ein solcher Unterschied nicht gänzlich abgeht, so ist er doch so wenig scharf ausgeprägt, dass das rhythmische System sich nicht einmal theilweise auf ihn zu stützen vermag. Die mehr oder minder geschickte Vermischung schwererer und leichterer Sylben beeinflusst im allgemeinen nur den Wohlklang aber nicht den Rhythmus der Kette von Lauten, welche einen französischen Vers bilden.

Sonach sind französische Verse gleichartig, wenn sie bei gleicher Sylbenanzahl an gewissen festen Stellen betont sind. Die Anzahl dieser Stellen, welche eine feste Betonung tragen, ist nur eine geringe, nämlich gewöhnlich nur zwei, eine im Inneren und eine am Ende des Verses. Ja sogar diese Bedingung, dass gewisse feste Stellen eine Betonung erhalten, fällt für eine nicht geringe Anzahl von Versen (nämlich für alle, deren Sylbenanzahl acht nicht übersteigt) fort, so dass es nicht wundern kann, wenn die Franzosen ihre Verse nach der blossen Sylbenanzahl schlechthin z. B. als sieben-, acht-, zwölfsylbige Verse (vers de sept, de huit, de douze syllabes) bezeichnet haben.

(2) Will man einen französischen Vers rhythmisch auffassen, so wird es nach dem Vorhergehenden zunächst erforderlich sein, durch Zählung die Anzahl seiner Sylben festzustellen. Diese Zählung an sich wird mit Ausnahme zweier Fälle, die besondere Vorschriften erheischen, durch einfache Sylbentheilung der Wörter erledigt. So wird z. B. Niemand darüber im Zweifel sein, dass der Vers*)

A deux pas de la mer qu'on en-tend bour-do-nner . . .

*) Wir theilen die Sylben nach der Aussprache ab.

zwölf Sylben zählt. Dagegen kann man im Ungewissen sein, ob der Vers

La nei-ge par flots lourds, a-vec len-teur, i-non-de . . .

dreizehn, zwölf oder elf Sylben zählt. Denn jeder dieser Fälle könnte eintreten, je nachdem man von den stummen Endsylben der Wörter *neige* und *inonde* beide, eine oder keine mitzählt. Ferner kann man unsicher sein, ob man in den Versen

Des ours d'or accroupis portent de lourds piliers
Où pendent les grands arcs, les pieux, les boucliers . . .,

ganz abgesehen von den stummen Endsylben, die Vocalverbindung *ie* in den Wörtern *pilier* und *bouclier* ein- oder zweisylbig rechnen soll, ob man pi-li-er oder pi-lier, bou-cli-er oder bou-clier zu lesen hat? Auch ob *pieux* einsylbig oder zweisylbig zu nehmen ist, wäre von vorn herein nicht ersichtlich. Für die angeführten Beispiele sei gleich vorweg bemerkt, dass pilier zweisylbig (= pi-lier) und bouclier dreisylbig (= bou-cli-er) ist, während pieux eine Sylbe zählt. Es sind somit feste Regeln zu geben über die Zählung der ein stummes *e* enthaltenden Wortendungen, sowie über die Sylbentheilung derjenigen Vocalverbindungen, in welchen mehrere Vocale auf einander folgen, ohne durch dazwischen stehende Consonanten getrennt zu sein. Diese mehr oder weniger mechanischen Regeln über Sylbenzählung im Verse sind der eigentlichen rhythmischen Erörterung voranzuschicken, da man bei jedem Verse vor allen Dingen wissen muss, wie viele unterschiedene Sylben er als Tasten ausbreitet, die überhaupt durch den Klang angeschlagen werden, ehe man entscheiden kann, welche dieser Tasten durch einen starken Tonanschlag die rhythmische Gliederung angeben.

(3) Diejenigen französischen Wörter, welche mit einer ein stummes *e* enthaltenden Sylbe schliessen, heissen Wörter weiblicher Endung (mots à terminaison féminine), alle übrigen Wörter heissen Wörter männlicher Endung (mots à terminaison masculine) und ein Vers heisst weiblich oder männlich (vers féminin, vers masculin), je nachdem er mit einem Wort weiblicher oder männlicher Endung schliesst. Es giebt drei Arten weiblicher Endungen, nämlich solche die auf *-e,* solche die auf *-es* und solche die auf *-ent* auslauten, z. B. ren-*dre,* ora-*ges,* ils ai-*ment.* Die

Regeln über die Zählung weiblicher Wortendungen lassen sich folgendermassen übersichtlich zusammenstellen.

Zählung der weiblichen Wortendungen.

I. Am Ende eines Verses.

Weibliche Endungen am Versende zählen nicht mit. Der Vers

Qui ne sait se borner ne sut jamais écri*re*

ist also zwölfsylbig, obwohl er eigentlich dreizehn Sylben enthält.

II. Im Innern eines Verses.

A. Weibliche Endungen mit vorhergehendem Consonanten.

1) Die Endungen *-es* und *-ent* mit vorhergehendem Consonanten zählen im Innern eines Verses stets mit. Der Vers

Les Maur*es* et la mer mont*ent* jusqu*es* au port

ist daher zwölfsylbig.

2) Die Endung *-e* mit vorhergehendem Consonanten zählt im Innern eines Verses mit, wenn das auf sie folgende Wort mit einem Consonanten oder mit *h* aspirée beginnt. Beginnt das auf sie folgende Wort mit einem Vocal oder mit *h* muette, so wird das e der Endung elidirt und zählt nicht mit.

In dem Verse

L'ignoranc*e* toujours est prêt*e* *à* s'admirer

zählt die erste weibliche Endung *-ce* mit; von der zweiten *-te* wird das *e* muet elidirt und zählt nicht mit. Der Vers hat somit zwölf Sylben.

B. Weibliche Endungen mit vorhergehendem Vocal.

Weibliche Endungen mit vorhergehendem Vocal d. h. Endungen, welche die Vocalverbindungen

ée, aie; ie; oue; ue;
eue; oie; uie;

enthalten (z. B. vrai-e, fé-e, li-e, nou-e, vu-e, bleu-e, joi-e, plui-e) dürfen im Innern eines Verses nur dann vorkommen, wenn

ihr stummes *e* vor einem Vocal oder *h* muette elidirt wird. Z. B.:

Dans son gén*ie* *é*troit il est toujours captif.

Dagegen ist der Vers

Ma parole est à vous, ma pens*ée* *m'*appartient

fehlerhaft; er wird richtig, wenn man sagt:

Ma parole est à vous, ma pens*ée* *est* à moi.

Es folgt hieraus, dass wenn in diesen Vocalverbindungen am Ende eines Wortes auf das stumme *e* noch ein *s* oder *nt* folgt, die betreffenden Wörter im Innern eines Verses gar nicht vorkommen können. Wörter wie *bleues, fleuries, statues,* Verbalformen wie *tu loues, ils croient, ils louent, qu'ils envoient* können also nur am Ende eines Verses erscheinen. Dasselbe gilt heute auch von den weiblichen Endungen, in welchen dem stummen e ein y vorhergeht, so dass man nicht mehr mit Molière sagt:

Mais elle bat ses gens et ne les pa*ye* point.

Ausnahmen. 1. Die Formen qu'ils *aient* und qu'ils *soient* werden im Inneren eines Verses einsylbig gebraucht; dasselbe ist bei den neueren Dichtern mit der Form que tu *aies* der Fall. Am Ende eines Verses bilden diese Wörter weibliche Endungen. Die Form que *j'aie* darf ohne Elision des *e* vor folgendem Vocal im Inneren des Verses nicht verwendet werden.

2. In der Endung *-aient* der dritten Person der Mehrheit des Imparfait und Conditionnel z. B. ils donn*aient,* ils donner*aient* wird das stumme *e* als nicht vorhanden betrachtet und die hierhergehörigen Verbalformen dürfen daher überall im Verse vorkommen, indem diese Endung *-aient* im Innern und am Ende eines Verses einfach als männlich angesehen wird.

Die Regel, welche vorschreibt weibliche Endungen am Versschluss nicht mitzuzählen, hat ihren Grund darin, dass der Rhythmus eines französischen Tonsylbenverses mit einer betonten Sylbe abschliessen muss. Wollte man nun die weiblichen Sylben am Versschluss mitzählen, so würde die gleiche Sylbenanzahl nicht mehr Versen von gleichartigem Rhythmus entsprechen, es sei denn, dass man Wörter weiblicher Endung am Versschluss überhaupt nicht zulassen wollte, was offenbar eine unzulässige Beschränkung

der Sprache des Verses wäre. Die Unzulässigkeit weiblicher Endungen mit vorhergehendem Vocal im Inneren des Verses hängt dagegen mit einer Frage zusammen, der wir uns jetzt zuwenden, nämlich mit der Frage nach der Aussprache weiblicher Endungen im Verse.

(4) Es darf als gewiss angesehen werden, dass die weiblichen Endsylben in der älteren Sprache allgemein hörbarer als heute waren und dass sie jedenfalls bei dem Vortrage von Versen früher mitgesprochen wurden, wenn auch BELLANGER*) nachgewiesen hat, dass bereits das 16. Jahrhundert in gewissen Fällen ein Verstummen dieser Endungen gekannt haben muss. Es stimmt zu diesem Nachweise BELLANGER's, dass im 16. Jahrhundert MALHERBE (1555—1628) das Verbot aufstellte, welches weibliche Endungen mit vorhergehendem Vocal vom Versinneren ausschliesst. Diese Endungen waren wahrscheinlich schon damals eben so stumm wie heute und dienten damals wie heute nur dazu den vorhergehenden Vocal zu dehnen; aus diesem Grunde war z. B. die Aussprache vu-e, welche die Mitzählung der Endung *e* erfordert hätte, unzulässig. Freilich hatte diese Aussprache noch den Missklang gegen sich, den das Aufeinandertreffen der beiden Vocale hervorbringt, den „Hiatus", der zu derselben Zeit zwar nicht im Inneren eines Wortes, aber bei dem Aufeinandertreffen zweier verschiedener Wörter von MALHERBE aus dem Verse verbannt wurde.

Wenn nun aber auch die Aussprache weiblicher Endungen im Verse für die ältere Zeit nicht bestritten werden mag, so liegt die Sache für die moderne französische Aussprache etwas anders; es finden sich Stimmen, welche die Aussprache der mitgezählten weiblichen Endungen entschieden verneinen und andere, welche sie entschieden bejahen. Ein Theil der Schriftsteller über Verslehre geht der Frage mit bewunderungswürdiger Vorsicht aus dem Wege. LESAINT in seinem trefflichen Traité complet de la prononciation française**) vertritt entschieden die Ansicht, dass

*) Études historiques et philologiques sur la rime française. Paris et Angers 1876.

**) Seconde éd. Hambourg 1871. P. 49—51 Prononciation de l'e muet dans la poésie et dans le chant.

das *e* muet im Verse eben so stumm sei wie in der Prosa. Er stützt seine Ansicht auf die Entscheidung, die das Journal des Instituteurs in Paris in einer hierauf bezüglichen Streitfrage auf seine ausdrückliche Anfrage fällte und welche lautete: „Das *e muet* der Endungen ist beim Lesen der Verse nicht hörbarer als beim Lesen der Prosa, mag das bezügliche Wort im Innern oder am Ende des Verses stehen.“ Er führt ferner für sich die gewichtige Autorität von Morin de Clagny an, der in seiner Stellung als Professeur de lecture à haute voix et de déclamation lyrique am Conservatoire de Musique et de Déclamation in Paris jedenfalls die auf den ersten Theatern übliche Aussprache vertritt, wenn er z. B. die Aussprache der Verse

Un immens*e* bûcher, dressé pour leur supplic*e*
S'élève en échafaud, et cha*que* chevalier . . .

folgendermassen angiebt*):

Un n'im-*mens'* bûché, dressé pour leur suppli*c'*,
S'élèv en n'échafo, é *chac* chevalié . . .

Hiernach schiene es als vollkommen ausgemacht, dass die stummen Endungen im Verse nicht mitgelesen werden, wenn nicht andere ebenfalls sehr gewichtige Stimmen die Aussprache eben dieser Endungen verlangten. Littré in seinem Wörterbuche sagt**): „Es giebt Wörter, deren Sylbenzahl durch die gewöhnliche Aussprache verkürzt wird, z. B. indem man das stumme e unterdrückt, indem man *ion* einsylbig statt zweisylbig spricht u. s. w.; aber die Verskunst giebt ihnen ihren vollen Umfang wieder; keine Sylbe wird verschluckt, keine mit einer zweiten zusammengezogen. Dies ist uns von der alten Verskunst überkommen, welche darin sogar noch strenger und folgerichtiger ist.“ Man wird einwerfen, dass Littré alterthümelnden Neigungen huldigt und in der Aussprache gerne das, was sein sollte, an die Stelle dessen, was ist, setzt. Indessen auch andere fachkundige Franzosen stimmen mit Littré überein. Der Graf Gramont, der

*) M. de Clagny, Traité de Prononciation, seule méthode employée au Conservatoire, p. 47.

**) Littré, Dictionnaire de la langue française. Complément de la préface. III. Des règles de l'ancienne versification.

Schöpfer der französischen Sextine, der, selbst Dichter, sich mit der Theorie der französischen Verskunst beschäftigt hat, sagt*): „Was das stumme e betrifft, dem ein Consonant vorhergeht, so konnte es von diesem Ausschluss (nämlich demjenigen, der das stumme *e* mit vorhergehendem Vocal trifft) nicht berührt werden, zunächst weil Sylben dieser Art viel zu häufig sind, so dass man keine Verse mehr hätte machen können, wenn man sie hätte entbehren sollen; sodann weil ihr Klang nichts anstössiges hat und weil sie sogar zum Wohlklang beitragen, wenn sie nicht über Gebühr verschwendet werden. Mit Ausschluss des Falles, wo sie vor dem Anfangsvocal des folgenden Wortes elidirt werden, zählen sie also unter den Sylben des Verses mit und man muss sie beim Lesen deutlich (*nettement*) aussprechen und ihnen nicht ausweichen (esquiver), wie man es meist in der geläufigen Ausdrucksweise thut. Z. B. der Vers

Belle vierge, sans doute enfant d'une déesse

muss fast auf folgende Weise ausgesprochen werden:

Be*lleu* vier*geu*, sans dout' enfant d'u*neu* déesse,

während er in Prosa

Bell' vier*ge*, sans dout' enfant d'*un'* déesse

lauten würde, wodurch das Versmass völlig vernichtet würde. Ebenso verhält es sich, wenn auf das stumme *e* die Consonanten *s* oder *nt* folgen, wie in den Versen

Sur de molles toisons, en un calme sommeil . . .
Souvent marchent ensemble indigence et vertu . . .,

welche folgendermassen zu lesen sind:

Sur de mo*lleu* toisons, en un cal*meu* sommeil . . .
Souvent mar*cheu* t'ensembl' indigenc' et vertu . . .

Es ist übrigens selbstverständlich, dass man auf dieses stumme *e* nur gerade soweit den Ton legen muss, als es erforderlich ist, um die Sylbe bemerkbar zu machen und das Versmass aufrecht zu erhalten, aber nicht in der Weise, dass man auf sie den Wortton legt, der der vorhergehenden Sylbe

*) F. de Gramont, Les vers français et leur prosodie. Paris, J. Hetzel. P. 28 et 29.

angehört.“ Eine gleiche Aussprache wie GRAMONT verlangt der der romantischen Schule angehörige Dichter TH. DE BANVILLE*), der kunstreiche Erneuerer der alten französischen Ballade und einer der entschiedensten Anhänger VICTOR HUGO's. QUICHERAT in seiner Verslehre**) spricht sich über das Lesen der fraglichen Endungen nicht deutlich aus und QUITARD***) thut dasselbe, wiewohl er einen ganzen Abschnitt über das *e* muet und seine Eigenschaften giebt. Unter den deutschen Grammatikern bezeichnet DIEZ†) das *e* muet als einen kaum vernehmbaren, nur im Vortrage von Versen, da es hier für eine Sylbe zähle, mehr hervortretenden Laut. MÄTZNER††) erwähnt, dass es im Gesange als volle Sylbe „zähle“ und eben so im Verse, wenn es nicht vor folgendem Vocal elidirt werde. SCHMITZ†††) giebt an, dass Verse „im allgemeinen“ wie Prosa gelesen werden und spricht sich wohl über die Betonung gesprochener Verse aber nicht über den Lautwerth der in ihnen vorkommenden weiblichen Endungen aus. SACHS endlich in seinem Wörterbuch (p. XXI) sagt, dass das tonlose *e* im Verse stets hörbar werde.

So weit die hervorragendsten Gewährmänner. Es fragt sich, ist der Widerspruch dieser Ansichten zu erklären und welche Stellung soll man ihnen gegenüber einnehmen?

Um sich darüber klar zu werden, muss man sich den Lautwerth des *e* muet für die gewöhnliche Aussprache schärfer vergegenwärtigen. Unbestritten stumm ist das *e* muet nur in einem Falle, nämlich wenn ihm ein Vocal unmittelbar vorhergeht, wie

---

*) TH. DE BANVILLE, Petit Traité de Poésie française. Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne. P. 20—22.

**) Traité de Versification française par L. QUICHERAT. Deuxième édition. Paris, Hachette et Cie. 1850. P. 2.

***) QUITARD, Dictionnaire des Rimes précédé d'un Traité complet de Versification. Paris, Garnier Frères, 1876. P. 24—27.

†) Grammatik der romanischen Sprachen, dritte Auflage, Bonn 1870. I, p. 420.

††) Französische Grammatik von EDUARD MÄTZNER, zweite Auflage, Berlin 1877. S. 10.

†††) Französische Grammatik von BERNHARD SCHMITZ, zweite Auflage, Berlin 1867. S. 42.

in den Wörtern Marie, rue, joie u. s. w. In diesem Falle dehnt es nur den vorhergehenden Vocal; da die hierher gehörigen Wörter nur am Versschluss vorkommen dürfen, wo ja keine weibliche Endung mitzählt, so geräth die Aussprache des Verses mit der sonst üblichen für diesen Fall in keinen Widerspruch. Geht dem *e* muet der Endung ein Consonant vorher, so bildet dieser als Anlaut mit ihm eine Sylbe, so dass aus diesem Grunde der weiblichen Endung in der Aussprache eine gewisse Selbständigkeit verbleibt, auch dann wenn sie zur blossen Articulation ihres Anlautes herabsinkt. Für dieses *e* muet mit vorhergehendem Consonanten hat ein deutscher Grammatiker*) die Benennung „*e* sourd" („dumpfes e") eingeführt, die sich vereinzelt bereits in französischen Werken vorfindet. Bei dem Lautwerth dieses *e* sourd, welches nie gänzlich stumm sein soll, glauben wir vier sehr verschiedene Abstufungen unterscheiden zu dürfen:

1) *e* sourd mit einem Anlaut, der aus zwei verschiedenen Consonanten gebildet wird, hat einen verhältnissmässig bedeutenden Lautwerth, welcher demjenigen der einsylbigen Wörter je, me, te, ne u. s. w. ziemlich nahe steht. Z. B. trou-*ble*, sa-*bre*, am-*ple*, pam-*pre*, su-*cre*, Patro-*cle*, con-*tre*, ren-*dre*, fa-*ste*, éni-*gme*.

2) *e* sourd mit einem Anlaut, der von einem weichen Consonanten gebildet wird (b, v, d, g, l mouillée, weiches s) z. B. au-*be*, doi-*vent*, capti-*ve*, qu'il ren-*de*, arran-*ge*, prodi-*ge*, gazou-*illent*, ru-*se*, topa-*ze* erfordert ein leises Mittönen des *e*, weil sonst die Weichheit des Anlautes nicht genügend gewahrt werden kann.

3) *e* sourd mit einem Anlaut, den ein harter Consonant (p, t, f, qu) bildet, z. B. du-*pe*, imi-*te*, cali-*fe*, cha-*que*, nähert sich dem stummen *e*.

4) *e* sourd, dessen Anlaut ein flüssiger Consonant (l, m, n, r) oder einer der vom scharfen *s* oder *ch* gebildeten Zischlaute ist, z. B. mu-*le*, subli-*me*, rei-*ne*, pu-*re*, ma-*sse*, gla-*ce*, ru-*che* geht nach unserer Ansicht so gut wie völlig in das stumme *e* über.

Mit dieser Ansicht stimmt es, wenn Gaston Paris bei der

*) Benecke, Französische Schulgrammatik, Siebente Auflage, Potsdam 1876. I, Anhang, Bemerkung 1.

Besprechung des BELLANGER'schen Werkes über den französischen Reim der Behauptung BELLANGER's „In der Declamation hat *mer* nur eine Sylbe und *mère* zwei Sylben" entschieden widerspricht, nachdem er con*tre* und fa*ste* als Beispiele von Wörtern angeführt hat, in denen das *e* muet gesprochen werde.*)

Der erörterte Lautwerth des *e* sourd der weiblichen Endungen wird im Vortrage von Versen an sich nicht geändert. Dagegen ist es unbestritten, dass in der getragenen Rede überhaupt und beim Vortrag der Verse insbesondere die einzelnen Wortsylben schärfer abgesetzt werden als in der gewöhnlichen Rede. Die weiblichen Endungen im Verse, welche mitzählen, werden daher durch die von der vorhergehenden Sylbe mehr losgelöste Articulation ihres consonantischen Anlautes, deutlicher sylbenbildend. Hierauf aber, auf die für das Ohr vernehmliche selbstständige Bildung einer Sylbe, nicht auf den Vocallaut dieser Sylbe kommt es bei dem Rhythmus der Verse an. Erwägt man dies, so stellen sich die über die Aussprache weiblicher Endungen im Verse vorhandenen Widersprüche für eine grosse Zahl von Fällen als nur scheinbar vorhanden heraus. Die Gegner der Aussprache weiblicher Endungen sprechen immer nur von dem Lautwerth des *e* in diesen Endungen und sagen von ihm nicht, dass es stumm sei, sondern dass es im Verse nicht hörbarer sei als in Prosa. Nun ist es aber in der Prosa und namentlich im „discours sérieux" in den oben sub 1 bis 3 aufgeführten Fällen in gewissem Grade vernehmlich, wie z. B. LESAINT selbst bezeugt. LESAINT giebt zwar die Ausprache des Verses

Et cette cendre enfin qui couvre vos cheveux

so an, dass er diejenigen *e* muets, die man nach seiner Ansicht in der Aussprache unterdrücken soll, unterstreicht:

Et cett*e* cendr*e* enfin qui couvr*e* vos cheveux.

Schlägt man aber nach was er über die Aussprache der Endung *vre* an anderem Orte sagt, so findet man Folgendes**): „Das *e* muet der Sylben *ble, bre, cle, cre, dre, fle, fre, gle, gre, ple, pre,*

*) Romania, Octobre 1877, p. 625.

**) L. c. p. 46.

tre, vre ist im Inneren der Wörter immer mit dem Klang *eu* hörbar, z. B. diablerie u. s. w. Aber am Ende der Wörter ist der Klang *eu* durchaus nicht mehr hörbar, es entsteht dann nur ein dumpfer Klang (son sourd), der durch die Articulation der beiden Consonanten *bl, br, cl, cr* u. s. w. hervorgebracht wird." Wenn also LESAINT in *qui couvre vos cheveux* das *e* muet von *couvre* nicht gesprochen haben will, so meint er damit nur, es solle ihm nicht ein eben so voller Klang wie etwa den einsylbigen Wörtern le, me u. s. w. gegeben werden. In der That würde man sich auch die Zunge zerbrechen, wollte man *couvr vos* ohne dumpfes *e* zwischen *vr* und *v* aussprechen.

Ist somit nach einer Richtung hin der Widerspruch nur scheinbar, so wird er nach einer anderen Richtung hin dadurch aufgeklärt, dass die Anforderungen an den Vortrag von Versen nicht nur im Französischen sondern auch in anderen Sprachen von verschiedenen Seiten verschieden gestellt werden. Auch auf der deutschen Bühne werden Schiller'sche Verse der naturalistischen Darstellung zu Liebe oft bis zur Unkenntlichkeit des Rhythmus zerrissen. Wenn also MORIN DE CLAGNY, der die Schauspieler des Théâtre Français am Conservatoire auszubilden hat, die Aussprache der Verse als gleich mit derjenigen der Prosa hinstellt, so wird damit nur bezeugt, dass auf der französischen Bühne der Vortrag der gebundenen Rede durch und durch naturalistische Färbung hat.

Kehren wir noch einmal zu den einzelnen Fällen zurück, so können wir die Aussprache der zählenden weiblichen Endungen an einigen Beispielen leicht feststellen. Der Vers

Pourquoi tendre toujours tes lèvres altérées

zeigt zwei weibliche Endungen mit dem *e* sourd der ersten Art und ist folgendermassen zu lesen:

Pour-quoi ten-*dreu* tou-jour tè lè-*vreu* zal-té-ré,

wo *eu* einen dem dumpfen *e* des Wortes je sehr nahe stehenden Laut anzeigt. Der Vers

Qui, dardant jusqu'à moi sa rigide prunelle

zeigt eine Endung mit dem *e* sourd der zweiten Art und ist zu sprechen:

Qui dar-dan ju-squ'à moi sa ri-gi-deu̯ pru-nell'

wo ĕŭ einen Laut des *e* sourd anzeigt, der bedeutend schwächer als in dem vorhergehenden Verse ist. Das *e* sourd der dritten Art zeigt der Vers

Et de toute vertu zélé persécuteur

in dem Wort *toute*. Dieser Vers ist zu lesen

Et de tou-*t'* vertu zé-lé per-sé-cu-teur

wo *t'* bedeutet, dass die Endung *te* zur blossen Articulation ihres Anlautes herabsinkt, aber mit dieser von der vorhergehenden Sylbe *tou* abgesonderten Articulation sich für das Ohr noch als besondere Sylbe erhält. Das *e* sourd der vierten Art, wie es z. B. das Wort *terre* in dem Verse

La force et la beauté de la terre féconde

zeigt, bildet nach unserer Ansicht mit seinem Anlaut keine besondere Sylbe mehr, weil der flüssige Consonant *r* sich mit dem Vocal der vorhergehenden Sylbe zu eng verbindet. In diesem Falle also klingt die zählende Sylbe für das Ohr nicht mehr mit und dieser Umstand wird den Rhythmus beeinflussen müssen, wofern man nicht künstlich die Aussprache *te-reu* herstellt.

Für alle genannten Fälle ist es wesentlich darauf zu achten, dass die Hörbarkeit der weiblichen Endung ganz bedeutend durch die Beschaffenheit des darauf folgenden Wortanfanges erhöht werden kann. MÄTZNER*) macht die Bemerkung, dass das *e* muet noch vernehmlich laute, wenn die Sylbe mit stummem *e* einer ähnlich lautenden vorangeht, z. B. il par*le lent*ement. Dieser Fall tritt in französischen Versen häufig ein, z. B.

Célébrer avec vous la fameu*se j*ournée . . .
Cette oisi*ve ver*tu vous en contentez-vous? . . .
Et dans son coeur rongé d'une sour*de dé*tresse . . .
Rugit comme un lion sous l'étrein*te des* rets . . .
J'évi*te d'*être long et je deviens obscur . . .

Die Hörbarkeit wird offenbar dadurch bedingt, dass die Anfangsconsonanten beider auf einander folgender Sylben von gleichem Charakter sind, z. B. beide Zischlaute, wie in fameu*se j*ournée oder beide *t*-Laute wie in étrein*te des* rets; es ist dann nicht

*) L. c. p. 10.

möglich beide Consonanten von einander abzusetzen, ohne ein dumpfes *e* dabei einzuschieben.

Mit Ausnahme des Falles, wo dem *e* ein flüssiger Consonant oder scharfer Zischlaut vorhergeht, bilden also die weiblichen Endungen, welche im Verse mitgezählt werden, auch für das Ohr eine Sylbe. Erwägt man überdies, dass die angeführten französischen Dichter offenbar auch in dem letztgenannten Falle eine sylbenbildende Aussprache dieser Endungen verlangen und überhaupt eine etwas stärkere Hervorhebung des Lautwerthes des *e* sourd im Verse beanspruchen, so wird man offenbar nicht fehlgehen, wenn man bei einer Theorie des Rhythmus französischer Verse die mitzählenden weiblichen Endungen auch als wirklich vorhandene Sylben des Verses auffasst, wie es später von uns geschehen soll. Der Einfluss der Einstreuung wirklich stummer Sylben kann jedenfalls nur ein nebensächlicher und zufälliger sein und wir werden darauf noch einmal bei späteren Betrachtungen über den Klang der Sylben zurückkommen.

(5) Wir gehen jetzt zu den Bestimmungen über, welche die Sylbenzählung in Vocalverbindungen betreffen. Diese Bestimmungen sind nur für diejenigen Fälle nöthig, in welchen die Aussprache nicht bereits unzweideutig über die Sylbenbildung entschieden hat; darüber z. B. dass *ei* in obéir zweisylbig und in peine einsylbig ist, wird die Aufstellung einer besonderen Regel überflüssig sein. Statt der meist üblichen lexicographischen Aufzählung stellen wir zum leichteren Ueberblick die betreffenden Vocalverbindungen gruppenweise zusammen und werden hieran dann einige allgemeine Bemerkungen über den Charakter der aufgezählten Laute anschliessen.

Sylbenzählung in Vocalverbindungen.

Erste Gruppe: Mit stummem e schliessende Vocalverbindungen.

Die mit stummem *e* schliessenden (bereits Seite 6 erwähnten) Vocalverbindungen:

ée, aie; ie; oue; ue;
eue; oie; uie;

sind im Innern eines Wortes einsylbig. Das stumme *e* dieser Vocalverbindungen, welches ja auch in der gewöhnlichen Aussprache gar nicht gesprochen wird, sondern nur den vorhergehenden Vocal dehnt, zählt im Verse nicht mit.

Die erwähnten Vocalverbindungen finden sich in den Substantiven auf *-iement* und *-uement*, z. B.

paiement = paîment (zweisylbig),
reniement = renîment (dreisylbig),
dévouement = dévoûment (dreisylbig);

ferner in den Adverbes auf *-ment*, wie

gaiement = gaîment (zweisylbig);

ferner in den Formen des Futur und Conditionnel der ersten Conjugation, wie

je tuerai = tûrai, crierions = crîrions;

endlich in einigen anderen Wortbildungen z. B. féerie = fêrie. Viele Schriftsteller schreiben auch in den genannten Wörtern statt des *e* muet einen accent circonflexe.

Diese Regel ist heute auch auf die Vocalverbindungen ausgedehnt, in welchen dem stummen *e* ein *y* vorausgeht, so dass z. B. der zwölfsylbige Vers

A montrer cet Amour *employerait* sa peine

nicht als correct gilt. (Vergl. die Bemerkung auf Seite 7.)

Zweite Gruppe: Nasenlaute.

1) Die auf *-an* oder *-en*, gesprochen *-an* ausgehenden Nasenlaute, nämlich

ian, ien gesprochen *ian, uan, uen, ouan, ouen*

sind zweisylbig. Z. B. cri-ant, fri-and, pati-ent, tu-ant, afflu-ent, secou-ant, Rou-en.

Ausnahme: viande.

2) Die auf *-in* ausgehenden Nasenlaute, nämlich

oin, uin, ouin

sind einsylbig. Z. B. point, juin, Bédouin.

3) Der Nasenlaut

ien, gesprochen *iin*,

kommt vorwiegend in Standes-, Völker- und Eigennamen vor und ist dann zweisylbig, z. B. musici-en, Indi-en, Juli-en. In den übrigen Fällen ist er einsylbig*), z. B. bien, soutien, maintiendra.

Ausnahmen: *ien* in li-en ist zweisylbig, in gardien und in ancien beliebig, bald ein-, bald zweisylbig. — In Chrétien ist *ien* einsylbig.

4) Der Nasenlaut

ion

ist in Substantivendungen zweisylbig und in Verbalendungen einsylbig**). Z. B. nati-on, nati-ons, nous voulions, que nous fissions, nous finirions, nous li-ions.

Ausnahmen. 1. Die Verbalendung *ions* wird zweisylbig, sobald vor sie ein *l* oder *r* tritt, dem ein von *l* und *r* verschiedener Consonant vorhergeht — ein Fall, der namentlich bei der Conditionnelendung *-rions* häufig wird. Z. B. nous trembli-ons, nous voudri-ons, nous mettri-ons.

2. In der ersten Person der Mehrheit des Présent de l'Indicatif der Verben auf *-ier*, z. B. nous crions ist *ions* zweisylbig, da das *i* zum Stamm gehört, und nur *-ons* Endung ist: also nous cri-ons. Ebenso nou ri-ons.

Die Endungen *-ionne* und *-ienne* richten sich nach den Nasenlauten *ion* und *ien*.

---

*) Diese übrigen Fälle sind
a) Die einsylbigen Wörter bien (und combien). mien, tien, sien, chien, rien (vaurien zwei- oder dreisylbig).
b) Die bezüglichen Formen von *venir* und *tenir* und ihren Zusammensetzungen, sowie die daraus abgeleiteten Substantive. Z. B. Il tient, je viens, tu deviendras, le maintien, l'entretien, le soutien.

**) Die Verbalendungen, in welchen der Laut *ion* vorkommt, sind:
a) Endung *-ions* der ersten Person der Mehrheit des Imparfait de l'Indicatif et du Subjonctif und des Présent du Subjonctif z. B. nous aimions, que nous vendissions, que nous vendions.
b) Endung *-rions* des Conditionnel, z. B. nous aimerions, nous finirions.

Dritte Gruppe: Die mit i beginnenden Vocalverbindungen.

1) Die Vocalverbindungen

ia, iai, io, iu

sind zweisylbig. Z. B. ami-able, li-aison, vi-olon, chari-ot, reliure, Enni-us.

Ausnahmen: Einsylbig sind diese Verbindungen in

1. diable, diacre, fiacre, liard und piaffer.
2. bréviaire und biais.
3. fiole und pioche.
4. In Eigennamen auf *-ius* mit vorhergehendem Vocal ist *ius* einsylbig, z. B. Ca-ïus.

Die Ausnahmen 1—3 waren in der alten französischen Sprache nicht vorhanden, sondern die angeführten Wörter folgten der Hauptregel.

2) Die Vocalverbindungen, in denen auf *i* ein *e* folgt (mit Ausnahme von *iel*), nämlich:

ié, ier mit stummem r, *iez;*
iè, ier mit lautendem r, *ière;*
ied; iet, iette;ief;

sind sämmtlich einsylbig. Sie werden aber zweisylbig, sobald vor *i* ein *r* oder *l* tritt, dem ein von *r* und *l* verschiedener Consonant (*b, g, d, p, c, t, v*) vorhergeht. Die genannten Consonantenverbindungen (‚Muta vor Liquida') verbinden sich nämlich in der Aussprache mit dem *i*. Beispiele sind:

für *ié*: siége, amitié, je m'assiérai einsylbig;
für *ier* mit stummem *r*: papier, héritier, collier, courrier einsylbig; meurtri-er, marbri-er, boucl-ier, sangli-er zweisylbig;
für *iez*: vous parliez einsylbig; vous voudri-ez zweisylbig;
für *iè*: cinquième, lièvre, diète einsylbig; quatri-ème, gri-ève, gri-èvement, bri-èvement zweisylbig;
für *ier* mit lautendem *r*: fier, vierge, acquiert, avant-hier, pierre einsylbig;
für *ière*: chaumière einsylbig; pri-ère, chambri-ère zweisylbig;
für *ied*: pied und seine Zusammensetzungen, sowie die bezüglichen Formen von seoir und seinen Zusammensetzungen

(il s'assied etc.) sind die einzigen Beispiele für d Verbindung *ied,* welche in ihnen einsylbig ist.

für *iette*: assiette einsylbig; oubli-ette zweisylbig;

für *ief*: fief, relief einsylbig; bri-ef, gri-ef zweisylbig.

Ausnahmen: 1. Diejenigen Formen der Verba auf *-ier,* welchen das *i* zum Stamme gehört, z. B. vous cri-ez, vous cri-i cri-é. Aus demselben Grunde vous ri-ez.

2. In der der lateinischen Endung *-etas* entsprechenden franz sischen Endung *-été* zählt *é* stets als besondere Syll z. B. pi-été, soci-été.

3. inqui-et, inqui-ète. ali-éner.

4. hier ist bald ein- bald zweisylbig*).

Bemerkung: *ies* ist zweisylbig in li-esse, hardi-esse u acqui-escer; einsylbig in sieste.

3) Die Verbindung

iel

ist zweisylbig. Z. B. matéri-el, pluri-elle**), Dani-el.

Ausnahmen: In den einsylbigen Wörtern auf *iel,* nämlic ciel, miel, fiel und in nielle ist *ie* einsylbig.

4) Die Verbindung

ieu

ist in den Adjectiven auf *-ieux* und in den Wörtern a *ieur* zweisylbig, in den übrigen Fällen einsylbig.

Beispiele: *ieu* zweisylbig in séri-eux, supéri-eur, ingéni-eur;
ieu einsylbig in milieu, cieux, mieux.

Ausnahmen: In vieux, monsieur, plusieurs einsylbig.

Vierte Gruppe: Mit i und y schliessende Vocalverbindungen.

1) Die mit *i* schliessenden Vocalverbindungen

ai, ei, oi, eoi, ui

sind, wie bei den meisten die Aussprache unzweideutig zei einsylbig. Z. B. vrais, neige, pouvoir, asseoir, lui, suivre.

---

*) Vor Boileau war *hier* einsylbig. Boileau gebraucht es zweisyll und dieser Gebrauch dürfte jetzt vorwiegen.

**) Früher (Marot, Molière) war *ie* in plurielle einsylbig.

Ausnahmen: Zweisylbig ist *ui*

a. in den Wörtern bru-ine, bru-iner, bru-ire, bru-issement (das Substantiv und die Verbalform bruit sind einsylbig); flu-ide, dru-ide; congru-isme; su-icide;

b. in der der lateinischen Endung *-uitas* entsprechenden Endung *-uité*, z. B. superflu-ité, ambigu-ité.

2) Die mit *y* schliessenden Vocalverbindungen

ay, ey, oy, uy

zerlegen sich ai-i, ei-i, oi-i, ui-i, wobei das zweite *i* mit einem folgenden Vocal zu einer Sylbe verschmilzt. Also

pays = pai-is zweisylbig;
paysan = pai-i-san dreisylbig;
effrayant = e-ffrai-iant dreisylbig;
foyer = foi-ier zweisylbig;
appuyer = a-ppui-ier dreisylbig.

Fünfte Gruppe: Mit ou und u beginnende Vocalverbindungen.

In den mit *ou* und *u* beginnenden Vocalverbindungen (mit Ausnahme von *ui*), nämlich

oua, ouai, oue, oui; ua, ue, uo;

zählen *ou* und *u* stets als besondere Sylbe. Also: secou-a, secou-ai, jou-et, Lou-is; remu-a, remu-é, remu-ons.

Ausnahmen: In ouais, ouest, fouet und oui sind diese Vocalverbindungen einsylbig; *ue* in écuelle ist ein- oder zweisylbig.*)

Schlussbemerkungen. 1) *oe* (das *e* ohne tréma oder accent aigu resp. grave) ist einsylbig in moelle und poêle; zweisylbig in den Zusammensetzungen, welche mit *co-* beginnen, z. B. coercible; *oë* und *oé*, *oè* sind natürlich zweisylbig.

2) *éo* ist, wie die Orthographie zeigt, zweisylbig, z. B. É-ole.

3) *aa* ist zweisylbig, z. B. Ba-al, Isa-ac; nur in Aaron wird *aa* einsylbig gebraucht.

4) *e* und *u* als Zeichen der Aussprache des *g* zählen natürlich nicht als besondere Vocale mit, z. B. geô-lier (zweisylbig), lé-gua (zweisylbig). Eben so wenig *i*, wenn es mit folgendem *l*

*) Nach Quitard.

ein *l* mouillée bildet; z. B. vieil ist einsylbig, weil *ie* einsylbig ist und das *i* mit dem *l* zum *l* mouillée verschmilzt.

(6) Die Zusammenziehung zweier Vocale, die ursprünglich jeder einen besonderen Laut bilden, zu einem einzigen d. h. einsylbigen Vocallaut ist eine charakteristische Neigung der französischen Sprache, welche ihre Wortbildung aus dem Lateinischen wesentlich beeinflusst hat und welche noch heute sich darin kund giebt, dass Vocalverbindungen, welche in dem die einzelnen Sylben sorgfältiger abhebenden Vortrag von Versen zweisylbig sind, in der gewöhnlichen Sprache einsylbig klingen (z. B. *iu, ion*). Die einfache Sylbe, welche durch Vocalzusammenziehung (synérèse) entsteht, kann dann entweder einen einfachen Vocallaut, z. B. *ai* = *é* oder *è* oder einen Diphthongen, z. B. *ui* darstellen; im Diphthongen bilden die beiden Vocale zwar nur eine Sylbe, doch so, dass im Klang derselben sich noch die beiden zusammensetzenden Laute unterscheiden lassen. Im ersten Falle wurde z. B. bei der Wortbildung aus dem lateinischen Worte magistra zunächst magistre, dann maïstre und schliesslich maistre = maître; im zweiten Falle aus glória zunächst glóira und dann gloire. Die Synärese einiger Wörter ist sehr spät eingetreten*), so dass diejenigen Vocalverbindungen, welche oben als zweisylbig aufgezählt wurden (z. B. *ian, ia*), auch in den Fällen, in denen sie heute einsylbig sind, früher zweisylbig waren. Die Ausnahmen haben sich erst allmälig eingestellt. So ist biais noch bei Racine zweisylbig, viande bei Th. Corneille dreisylbig und fiole bei Desportes dreisylbig. Die gewöhnliche Aussprache macht die Synärese so ziemlich in allen Vocalverbindungen, welche die Declamation zweisylbig spricht, ja sogar Wörter wie poète und Maria unterliegen nach G. Paris dieser Synärese, obwohl dieselbe für das erste Wort von Lesaint als eine Nachlässigkeit bezeichnet wird. Mit der Ansicht von G. Paris, dass die Verslehre der Zukunft die Synärese in allen Wörtern annehmen wird, in denen sie die gewöhnliche Aussprache bereits ausübt, stimmen Aeusserungen von Banville und Gramont überein. So sagt ersterer, auf dem Gebiete der

*) Gaston Paris l. c. p. 20, 21. — Quicherat l. c. p. 283—321.

Quantität der Vocalverbindungen sei das Ohr der eigentliche Richter und streng genommen habe Niemand Befugniss hierüber Regeln vorzuschreiben. GRAMONT bemerkt über den Fall, in welchem die Endung *-ien* zweisylbig lautet: „Es giebt viele lange Wörter, z. B. mathématici-en, nécromantici-en, wo diese Aussprache unerträglich ist und viele kürzere Wörter, z. B. histori-en, pyrrhoni-en, wo sie wenig angenehm ist; es ist fast unausbleiblich, dass, wenn man Verse liest, wo sie vorkommen, man *ien* nicht *i-en* ausspricht und so das Versmass verletzt. Hiernach wäre es wohl richtiger, wenn man in vielen dieser Wörter *ien* als schwankend ansähe."

Der Synärese gegenüber steht die Diärese, d. h. der Fall, in welchem ein ursprünglich einsylbiger Laut zweisylbig wird. Dieselbe tritt bei dem Diphthongen *ie* ein, wenn derselbe durch Hinzufügung des *i* aus älteren französischen Wortformen, welche statt *ie* nur *e* enthalten, entstanden ist. Dieses hinzugefügte *i*, welches „*i* parasitique" genannt worden ist, findet sich z. B. in den Wörtern chien, pied, collier, denen die älteren Wortformen chen, ped, coller vorangegangen sind. Das *i* parasitique, welches in der alten französischen Dichtung nie eine besondere Sylbe bildet, begann sich etwa seit dem 16. Jahrhundert in denjenigen Wörtern, wo (namentlich durch vorhergehenden zusammengesetzten consonantischen Anlaut) die einsylbige Aussprache zu hart geworden wäre, von seinem *e* zu trennen; so wurden bouclier, sanglier (denen die älteren Formen bucler, bocler und sengler, saingler, sangler vorangegangen sind) und Wörter wie brief (bref), hier (er) durch Diärese des parasitischen *i* zweisylbig, während sie früher einsylbig gewesen waren. Die erwähnte Rücksicht auf Aussprache und Wohlklang hat die Verbalendungen *-iez* und *-ions*, welche früher dem lateinischen Ursprung gemäss (z. B. cant-a[b]-ámus = chant-i-óns, cant-a[b]-átis = chant-i-ez) immer zweisylbig waren, in den Fällen, wo ihnen ein *br, tr* u. s. w. vorangeht, noch heute zweisylbig erhalten; hierbei liegt also keine Diärese, sondern eine Bewahrung vor der erst später eingetretenen Synärese vor. —

Ueberblickt man zum Schluss die Regeln über Sylbenzählung

in Vocalverbindungen, wie sie heute gültig sind, so wird man im allgemeinen bemerken, dass die Vocalverbindungen zweisylbig sind, wenn *a, ai, o* oder *u* ihren Schlusslaut bilden, dass sie hingegen einsylbig sind, wenn *e* oder *i* ihren Schlusslaut angeben. So sind die Nasenlaute *ian, ien* mit dem Laut von *ian* und *ion* (mit Ausnahme der Verbalendungen) zweisylbig, ebenso die Vocalverbindungen *ia, io, iu, iai,* während die Nasenlaute *ien* mit dem Laut von *iin, oin, uin, ouin,* die Verbindungen von *i* mit folgendem offenem oder geschlossenem *e,* sowie die Verbindungen *oi, ui* u. s. w. einsylbig sind. Die Ausnahmen, in denen sonst einsylbige Verbindungen zweisylbig werden, entsprechen meistens lateinischen Ausgängen, in denen der Vocal *i* selbständig mitzählt, wie *i-el* = *i-alis, i-eux* = *i-osus, i-eur* = *i-or, i-été* = *i-etas, u-ité* = *u-itas;* oder es gehört von zwei Vocalen der eine dem Wortstamm, der andere der Endung an, wie in vous remu-ez, vous ri-ez; oder endlich es löst Muta vor Liquida die sonst einsylbige Verbindung in zwei Sylben auf, wie in quatri-ème, marbri-er, oubli-ette.

Zweiter Abschnitt.

Die Tonsylben als Träger des Rhythmus.

(7) Die Bildung der französischen Sprache aus der lateinischen hat sich nach einem Verfahren vollzogen, welches durch Gesetzmässigkeit und Einfachheit so auffallend ist, dass es fast einem überlegten Systeme ähnlicher sieht als einer unbewussten und allmäligen Umbildung der Muttersprache.*) Die betonte Sylbe des lateinischen Wortes wurde erhalten, die auf sie folgenden unbetonten Sylben wurden abgeworfen oder in einen stummen Endlaut verwandelt und in den ihr vorhergehenden Silben wurde der consonantische Inlaut vernichtet. So wurde aus amáre aimer, aus amórem amour, aus amábilis aimable, aus pórticus porche; in sollicitáre = soucier, août = Augústus, ligáre = lier fiel der consonantische Inlaut vor der betonten Sylbe aus. Die Folge hiervon war, dass die französische Sprache eine Eigenthümlichkeit erhielt, welche ohne Kenntniss des historischen Grundes wunderlich erscheinen kann, nämlich die, dass alle französischen Wörter den Wortton auf der letzten lautenden Sylbe tragen. Die Wörter männlicher Endung sind also auf der letzten Sylbe betont z. B. amour = a-moúr, die Wörter weiblicher Endung auf der vorletzten z. B. entendre = en-tén-dre. Diejenige Sylbe eines Wortes, welche den Wortton trägt, heisst Tonsylbe (syllabe tonique, la tonique), die übrigen Wortsylben heissen tonlos (syllabes atones, les atones).

(8) Weil der französische Wortaccent auf die lautenden Endsylben der Wörter fällt und weil ferner der syntaktische

*) Brachet, Grammaire historique, Préface p. VII.

Accent, d. h. die den Satz oder die Satzglieder zur Einheit zusammenfassende Betonung*) den Endworten der Sätze oder Satzglieder angehört, so müssen die einzelnen Glieder, in welche der Vers durch die Betonung zerfällt, stets mit einer betonten Sylbe schliessen. Weil ferner erst der Wechsel des Tons oder die Anordnung betonter und tonloser Sylben gegen einander einen rhythmischen Eindruck hervorbringt, so müssen die Glieder, in welche der Vers durch die Betonung zerfällt, zum mindesten aus zwei Sylben bestehen.

Hieraus ergiebt sich für die Scandirung d. h. für die rhythmische Abzählung eines französischen Verses nach Tonsylben folgender allgemeiner Grundsatz: Man zählt mit der ersten Sylbe beginnend — gleichviel, ob diese erste betont oder unbetont ist — bis zur nächsten Tonsylbe; diese schliesst das erste rhythmische Glied des Verses. Darauf wiederholt man diese Zählung mit dem nach Abscheidung des ersten Gliedes übrig bleibenden Verstheil u. s. f. Hierdurch wird schliesslich (wenn man beachtet, dass eine vereinzelte Sylbe bei der Abzählung nicht übrig bleiben darf) der ganze Vers in lauter Glieder von zwei oder mehr Sylben zerlegt, deren bezügliche Schlusssylben stets Tonsylben sind. Diese zwei- oder mehrsylbigen Sylbenverbindungen mit betontem Schluss nennen wir Versfüsse.

In den folgenden Beispielen ist der Schluss der Versfüsse durch Verticalstriche bezeichnet.

Faut-il, | Abner, | faut-il | vous rappeler | le cours
Des prodi|ges fameux | accomplis | en nos jours?

Racine, Athalie, I, 1.

Der erste dieser beiden zwölfsylbigen Verse enthält fünf, der zweite vier Versfüsse. Im zweiten Verse ist en nos jours der Schlussfuss, weil die Abzählung en nos | jours eine vereinzelte Sylbe abtrennen würde.**) Der erste Vers enthält vier zweisylbige Füsse und einen viersylbigen (vous rappeler); der zweite Vers enthält

*) Schmitz l. c. p. 35.

**) Diese Auffassung soll zunächst nur zur Einübung der mechanischen Regel führen. Der eigentliche Grund, die Dämpfung von *nos* durch *jours* wird weiter unten behandelt.

lauter dreisylbige Füsse. Alle diese Versfüsse sind auf der Schlusssylbe betont.

Il avait | pour asi|le, il avait | pour appui
Une blan|che aubépi|ne, une fleur, | comme lui
Dans le grand | rava|ge oubliée.

VICTOR HUGO, Orientale XVIII, L'ENFANT.

Die beiden ersten zwölfsylbigen Verse zerfallen hier ein jeder in vier dreisylbige Füsse. Der achtsylbige Schlussvers zerfällt in drei Füsse, deren erster und letzter dreisylbig sind, während der mittlere zweisylbig ist.

L'été | la pluie est chaude;
L'inse|cte vert | qui rôde
Luit, vivan|te émeraude.

VICTOR HUGO, Orientale IX, LA CAPTIVE.

Die beiden ersten sechssylbigen Verse bestehen aus je drei zweisylbigen Füssen, der dritte aus zwei dreisylbigen.

Grands dieux! | combien | elle est | jolie.

BÉRANGER, QU'ELLE EST JOLIE!

Dieser achtsylbige Vers wird aus vier zweisylbigen Füssen gebildet.

Der soeben aufgestellte Grundsatz der Scandirung französischer Verse ist an sich vollkommen einfach. Seine Durchführung aber unterliegt in vielen Fällen noch anderen Regeln, weil der Einzelton französischer Wörter unter Umständen so herabgedrückt wird, dass derselbe nicht mehr stark genug ist, um den Schlusston eines französischen Versfusses anzugeben. Um die Fälle, in denen dies stattfindet, genau zu ermitteln, ist es nöthig auf die Natur der französischen Betonungen näher einzugehen.

(9) 1) Der Wortton oder Wortaccent (accent tonique) ist diejenige Betonung, durch welche aus der Vereinigung mehrerer Sylben das Einzelwort als geschlossenes und unterschiedenes Ganze hervorgeht; er macht die Sylbenvereinigung zum Wort und ist daher die Seele des Wortes. Um die Tonsylbe des Wortes als Mittelpunkt ordnen sich die übrigen Sylben.*) Daher ist der

*) GASTON PARIS, Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française. Paris 1862, p. 8.

Wortton wichtiger als die Quantität; eine Aenderung der Quantität verändert allerdings die in der Tiefe des Sprachbaues begründeten, die Wurzel wie die Ableitung schützenden Dimensionen der Sylben*); eine Aenderung des Worttones aber macht aus dem früheren Wort fast ein vollkommen neues und fremdes. Das römische Gepräge wurde der französischen wie den übrigen romanischen Sprachen durch die Bewahrung des lateinischen Worttones erhalten.**)

2) Dem Wortton zur Seite steht der Satzton oder Satzaccent („accent oratoire ou phraséologique" nach Gaston Paris; „accent logique", syntaktische Betonung bei Schmitz). Er fasst eine Reihe von Wörtern, welche ein Ganzes für die Vorstellung ausmachen, dadurch als Einheit für das Ohr zusammen dass er einem dieser Wörter eine höhere Betonung als den übrigen verleiht.***) Im Französischen trifft der Satzton das letzte Glied der Wörterreihe, wie bereits erwähnt worden; er ist in dieser Sprache besonders stark entwickelt worden, weil die strenge Beobachtung des Gesetzes, welches alle Wörter auf der letzten lautenden Sylbe betont, eine unerträgliche Einförmigkeit der Aussprache befördert hätte.†) Die Folge dieser starken Ausbildung des Satztones ist nun die, dass der Accent des französischen Einzelwortes sehr geschwächt wird, so dass die Tonsylben der übrigen Wörter eines Satzgliedes gegen die Tonsylbe desjenigen Wortes, welches den Satzton erhält, merklich zurücktreten. So hat das Wort agréable in dem Satz: Cette maison est agré*able* eine höhere Betonung als in der Verbindung une agréable nou*velle*. Das Wort

*) Diez, Grammatik der romanischen Sprachen, dritte Auflage, Band I, p. 501.

**) Ich weiss nicht, ob bereits bemerkt worden ist, mit welcher Treue auch das Neugriechische die altgriechische Betonung selbst in der nicht künstlich verbesserten und vielfach barbarischen Volkssprache bewahrt hat. Die Quantität hat sich geändert, die Betonung nicht; τὸ νερόν ist Oxytonon, ἔχω Paroxytonon heute, wie früher, aber die erste Sylbe in ἔχω, die früher kurz war, hat heute ein langes offenes *e*.

***) Mätzner l. c. p. 36.

†) Gaston Paris l. c. p. 17.

voulez ist in der Verbindung vous vou*lez* betont, dagegen in den Verbindungen voulez-*vous*? und vous ne voulez *pas* unbetont. Andere Beispiele hierfür sind:*) Je l'ai félici*té*, je l'ai félicité sur sur son mari*age*. Il attend depuis une *heure* à la porte du jar*din*. La pâle *mort* frappe également du *pied* à la porte des ca*banes* et à celle des pa*lais*.

3) Ausser dem Wortaccent und dem Satzaccent haben einige Grammatiker noch einen besonderen sogenannten rhetorischen Accent (accent oratoire) unterschieden. Derselbe kann den Theil eines Wortes oder ein ganzes Wort betreffen. Betrifft er den Theil eines Wortes wie z. B. in den oft angeführten Sätzen L'homme *pro*pose, Dieu *dis*pose; *Oig*nez vilain, il vous *poin*dra; *poig*nez vilain, il vous *oin*dra, so wird durch ihn eine von der Tonsylbe des Wortes verschiedene Sylbe hervorgehoben. Diese rhetorische Hervorhebung gewisser Wortsylben ist indessen viel mehr eine längere Dehnung der hervorgehobenen Sylben als eine Betonung; trotz der rhetorischen Dehnung bleibt der Ton auf der letzten lautenden Sylbe.**) Betrifft der rhetorische Accent ein ganzes Wort, wie z. B. in *Autrefois* j'étais aimé, so ist er ebenfalls nur eine durch gedehntere und schärfere Aussprache erzielte Hervorhebung des betreffenden Wortes.

4) Eine letzte, wirklich unter den Begriff des Accentes fallende Betonung, ist dagegen der sogenannte Nebenaccent (accent secondaire, accent provincial, accent d'appui), welcher vorzugsweise in einigen französischen Mundarten ausgebildet ist. Er besteht darin, dass der Hauptton eines Wortes, welcher auf die letzte lautende Sylbe fällt, durch einen zweiten Nebenton geschwächt wird. Die Zulassung eines Nebentons kann am leichtesten in solchen Wörtern von Statten gehn, worin eine der vorderen Sylben schwerer wiegt als die berechtigte Tonsylbe, wie z. B. in beauté, trembler.***)

*) Diese wie die vorhergehenden Beispiele sind der Grammatik von Schmitz p. 35 entnommen.

**) Benecke, Französische Schulgrammatik, siebente Auflage, Theil I, p. 366.

***) Diez, Grammatik der romanischen Sprachen, I, p. 511.

(10) Der oratorische Accent kommt für die Erkenntniss der Rhythmik des Verses nicht in Betracht, da die Hervorhebung von Wörtern oder Sylben durch Dehnung oder Beschleunigung der Aussprache ein allgemeines Mittel des lauten Vortrages überhaupt ist und da er überdiess oft von der subjectiven Auffassung des Declamators abhängt. Auch der Nebenaccent kann die Rhythmik nicht bestimmen: einmal weil er zum Theil der correcten Aussprache zuwiderläuft — wie schon sein Name „accent provincial" andeutet — und sodann weil nicht genügend sicher angegeben werden kann, wo und wann er zulässig ist. Mit Recht hat Gramont*) gegen Quicherat's Forderung**) zur „Herstellung" des Rhythmus langen Wörtern zwei Accente zu geben Einspruch erhoben. Denn wenn man nach dieser Methode aus einem Wort zwei macht, indem man z. B. nach folgender Tontheilung liest:

Avec *Britann icus* je me *récon cilie*
Racine.
Font *insensi blement* à mon *ini mitié*
Id.

so hat man eben aus schlechten Versen, die aber wenigstens verständlich sind, Wörterreihen gebildet, die keiner bekannten Sprache angehören. Quicherat hat diese naturwidrige Accentuation wenigstens nur in Ausnahmefällen vorgeschlagen, weil er um jeden Preis aus unrhythmischen Versen rhythmische machen wollte. In Deutschland aber neigt man noch heute häufig dazu, sogar alle französischen Verse nach einem einförmigen, dem natürlichen Wortton zuwiderlaufenden Schema zu lesen. So giebt eine neuere, höchst schätzenswerthe Grammatik über die Betonung der Verse folgende Regeln: „Die Verse mit gerader Sylbenzahl werden so gelesen, dass die in gerader Stelle stehenden Sylben den Ton haben:

Le *passé* n'*est* rien *dans* la *vie*
Et *le* prés*ent* est *moins* en*cor*.

Die Verse ungerader Sylbenzahl werden so gelesen, dass die in ungerader Stelle stehenden Sylben den Ton haben:

*) Gramont, Les vers français, p. 91.
**) Quicherat l. c. p. 137.

O bien *heu*reux *mi*lle *fois*
*L'en*fant *que* le *Sei*gneur *ai*me."

Diese Art zu accentuiren ist sprachwidrig und würde selbst die wohllautendsten und schönsten Verse der französischen Sprache misstönend und unverständlich machen.

(11) Sind sonach der oratorische Accent und der Nebenaccent ohne wesentlichen Einfluss auf den Rhythmus des französischen Verses geblieben, so kann man ein Gleiches vom Satzaccent nicht sagen. Dieser muss aus zwei Gründen für den rhythmischen Bau des Verses Bedeutung erlangen: einmal weil er nicht einzelnen Wendungen oder Wörtern ausnahmsweise zukommt, sondern immer und überall auftritt, wo französische Wörter sich im Satze zu Worten fügen; sodann aber weil er keine neue Art der Betonung darstellt, sondern nur eine Bevorzugung gewisser Tonsylben vor anderen bewirkt: er stösst das einheitliche Gesetz der letzten lautenden Sylbe nicht um, sondern führt nur auf Grund desselben Unterschiede ein. Vornehmlich auf der unklaren Scheidung von Wortaccent und Satzaccent beruhen die sonderbaren und verworrenen Lehren, welche über französische Betonung bis in die neuere Zeit hinein sogar in Frankreich selbst aufgestellt wurden.

Der Satzton hat, wie schon mehrfach erwähnt, zur Folge eine Schwächung der Accente der Einzelwörter. Wenn nun auch diese Dämpfung des Worttones durch den Satzton im Französischen im Verhältniss zu anderen Sprachen sehr weit geht, so geht sie doch nicht so weit, dass sie den Wortton ganz verschwinden lässt.*) Am allerwenigsten aber verliert sich der Wortton bei dem Vortrag von Versen; werden in ihnen, wie allgemein anerkannt, alle einzelnen Sylben sorgfältiger hervorgehoben und zu grösserer Selbstständigkeit gebracht, so wird diese sorgfältigere Darstellung der Laute durch die Aussprache auch den Tonsylben zu gute

*) „Les diverses modifications apportées à l'accentuation française soit par l'accent oratoire (= Satzton), soit par les prononciations provinciales, se bornent à donner à un mot deux accents et à *restreindre* la valeur de l'accent principal, *mais elles ne le détruisent jamais.*" Gaston Paris, Étude sur le rôle de l'accent latin p. 18.

kommen müssen, und ihnen naturgemäss noch mehr als den tonlosen.*) Die Wiederkehr von Tonsylben an bestimmten Stellen der Verse ist die Ursache ihres rhythmischen Eindruckes auf das Ohr, auch dann, wenn diese Tonsylben nicht zugleich vom Satzaccent getroffen werden. So hat der Vers von RACINE

Juge tous les mor*tels* avec d'é*ga*les *lois*

die vier durch den Druck hervorgehobenen Satzaccente, welche QUICHERAT angiebt.**) Rhythmisch scandirt nach dem oben entwickelten Grundsatze

Juge tous | les mortels | avec | d'éga|les lois

ergiebt sich, dass er durch die Tonsylben an dritter, sechster, achter, zehnter und zwölfter Stelle charakterisirt ist d. h. die Wiederkehr des Tones nach je drei Sylben in der ersten Vershälfte und nach je zwei Sylben in der zweiten Vershälfte bringen den rhythmischen Eindruck hervor, den er auf das Ohr macht. Von diesen rhythmischen Tonsylben werden naturgemäss stets mehrere — in unserem Beispiele drei — auch vom Satzaccent getroffen; bei zweien ist dies in dem angeführten Verse nicht der Fall und eine vom Satzaccent getroffene Sylbe (*juge*) markirt gar keinen Einschnitt des Rhythmus. Ein zweiter von QUICHERAT angeführter Vers

S'é*lève* à gros bouill*ons* une mont*agne* hum*ide*

hat vier Satzaccente. Rhythmisch kommt sein Bau auf eine Tonwiederkehr nach je zwei Sylben im ersten Halbverse von sechs Sylben und auf die Tonwiederkehr nach vier und darauf nach zwei Sylben im zweiten Halbverse zurück:

S'élè|ve à gros | bouillons | une monta|gne humide.

Sämmtliche vom Satzaccent getroffenen Tonsylben geben hier — wie dies naturgemäss meist der Fall sein wird — auch rhythmisch

*) „Il ne faut pas oublier non plus que les vers ne se lisent pas comme de la prose; *on doit beaucoup plus y faire ressortir l'accent tonique,* et tel vers qui semble prosaïque, bien récité ne l'est pas." ACKERMANN, Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification. Seconde édition. Paris et Berlin 1843.

**) L. c. p. 134.

das Ende von Versfüssen an, nur dass ausserdem noch eine vom Satzaccent nicht getroffene Tonsylbe (*gros*) zur Bestimmung des Rhythmus mitwirkt. Mag man im ersten der angeführten Verse noch so schnell über die Wörter *tous* und *avec*, im zweiten Verse noch so schnell über das Wort *gros* in der Aussprache hinweg-eilen — die Tonsylben dieser Wörter hinterlassen immer noch einen den Takt des Verses wesentlich bestimmenden Eindruck auf das Ohr: sie sind, wie wir künftig sagen wollen, rhythmische Tonsylben d. h. stark genug, um den Schlusston eines Versfusses, wie er oben definirt wurde, anzugeben.

Sonach bilden die Tonsylben der Einzelwörter in ihrem Gegensatz zu den tonlosen Sylben die Grundlage des französischen Versrhythmus eben so allgemein wie sie trotz aller Nebeneinflüsse die Grundlage der französischen Betonung*) überhaupt bilden. In gewissen Fällen reicht indessen die blosse Abzählung nach Tonsylben nicht aus, um die rhythmische Gliederung des Verses zu erkennen: nämlich dann, wenn mehrere Tonsylben unmittelbar hinter einander auftreten. In diesen Fällen bestimmt der Satzaccent die rhythmische Abzählung, indem die von ihm getroffenen Sylben durch die grössere Stärke ihres Tons den Vorrang vor den benachbarten Tonsylben erlangen. So kann z. B. der Vers von Racine (Athalie I, 1):

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte

nicht nach dem oben in Artikel 8 aufgestellten Grundsatz der einfachen Abzählung nach Tonsylben scandirt werden, d. h. nicht nach dem Schema

Je crains | Dieu, cher | Abner | et n'ai | point d'au|tre crainte.

Von den drei auf einander folgenden Tonsylben *crains, Dieu, cher* trägt nämlich *Dieu* den Satzaccent und bei den drei gleichfalls sich folgenden Tonsylben *ai, point, d'au*tre trägt die Negation *point* diesen Accent. Die beiden so hervorgehobenen Tonsylben drücken die ihnen benachbarten Tonsylben herunter und werden

*) „ . . . Auf Regeln lässt sich die Accentuation, indem man das Gesetz der letzten Sylbe nicht als das alleinige anerkennt, nicht zurückführen, ohne von allen Seiten Widerspruch zu erfahren." Diez, Grammatik der rom. Spr. I, p. 511.

Trägerinnen des Rhythmus, so dass sich folgende Scansion des Verses ergiebt:

Je crains Dieu, | cher Abner, | et n'ai point | d'autre crainte.

Diese Entscheidung des Rhythmus durch den Satzaccent ist indessen nur ein vereinzelter wichtiger Fall derjenigen Gesetze welche sich überhaupt zeigen, so oft im französischen Verse eine Reihe von Tonsylben unmittelbar auf einander stossen, gleichviel ob dieselben Satzaccente tragen oder nicht. Zur Auffindung dieser Gesetze muss also der Zusammenstoss von Tonsylben seiner Natur nach untersucht werden.

(12) Der Ton, welcher die Tonsylben vor anderen Wortsylben auszeichnet, besteht in einer Erhebung der Stimme, vermöge deren diese Sylben kräftiger ausgesprochen werden als die ihnen vorangehenden oder nachfolgenden tonlosen Sylben. Daraus ergiebt sich, dass zwei unmittelbar auf einander folgende Tonsylben, welche ohne Pause hinter einander auszusprechen wären — und der Vers erfordert meist solche Aussprache — zu einem Conflict in der Aussprache führen*); denn entweder muss die erste Tonsylbe gedämpft werden d. h. sie muss einen Theil ihrer Betonung aufgeben, damit für die zweite eine weitere Erhebung der Stimme möglich sei; oder die erste wird mit vollem Accent gesprochen: dann muss die zweite ihren Ton herabstimmen. Die gleich starke Aussprache zweier Tonsylben hinter einander würde eine derselben nicht mehr durch eine Erhebung der Stimme in Bezug auf die andere auszeichnen; ausserdem aber würde durch die Härte, mit der die beiden Tonsylben auf einander stossen, ein Missklang entstehen.**)

---

*) Diese Bemerkung hat schon Ackermann nebenher gemacht, ohne ihre Consequenzen zu ziehen. „Il suit de cette définition du rhythme que deux temps forts, ou en français *deux accents toniques, ne peuvent pas se suivre immédiatement,* c'est à dire sans l'entreexistence d'une syllabe atonique ou d'une pause; car autrement le rhythme est détruit."

**) Der Missklang eines zu harten Tonsylbenstosses ist in dem besonderen Falle, wo dieser Stoss die Cäsur oder das Ende eines Verses trifft, von Quicherat richtig erkannt worden. Vergl. Traité de Versification, Chap. XII p. 138.

So oft also zwei Tonsylben auf einander treffen, muss die eine derselben aus den angeführten natürlichen Gründen gedämpft werden.*) Diejenige der beiden Tonsylben, welche die Dämpfung erfährt, wird dann den Schlusston eines Versfusses nicht mehr bilden können, weil sie gegen die benachbarte stärkere Tonsylbe zu sehr zurücktritt. Die Frage, welche Tonsylbe zurücktritt, beantwortet sich im Princip dahin, dass die Tonsylbe des bedeutungsvolleren und selbstständigeren Wortes das Uebergewicht über die Tonsylbe des nur grammatische Beziehungen ausdrückenden und abhängigen Wortes erlangt. Praktisch führt dies zu einer Scheidung der Tonsylben in zwei Classen: Die erste wird von den Tonsylben derjenigen Wörter gebildet, die für gewöhnlich keine Dämpfung erfahren, die sie unfähig machte den Schluss eines Versfusses zu bilden; die zweite umfasst die Tonsylben derjenigen Wörter, welche beim Zusammentreffen mit Tonsylben der ersten Classe stets eine Dämpfung des Accentes erleiden. Die Tonsylben der ersten Art können passend als starke Tonsylben von den Tonsylben der zweiten als schwachen unterschieden werden. Hierzu tritt eigentlich noch eine dritte Classe von Wörtern. Es sind dies die einsylbigen Wörter, welche auf ein dumpfes *e* endigen, nämlich

je, me, te, se, le, ce, que, ne, de.

*) Der Reichthum der französischen Sprache an einsylbigen Wörtern, sowie an zweisylbigen Wörtern weiblicher Endung, führt den Zusammenstoss von Tonsylben überaus häufig herbei. Ein solcher Zusammenstoss findet statt, wenn auf ein einsylbiges Wort wiederum ein einsylbiges Wort oder ein zweisylbiges Wort weiblicher Endung folgt (z. B. *grand ciel, vieux prêtre*) oder wenn einem mehrsylbigen Worte männlicher Endung ein einsylbiges Wort oder ein zweisilbiges Wort weiblicher Endung folgt (z. B. nous av*ons* vu, la lu*eur* d'une lampe). Gleiches tritt ein, wenn einem mehrsylbigen Wort weiblicher Endung ein mit einem Vocal oder stummem *h* beginnendes einsylbiges Wort, oder ein ebenso beschaffenes zweisylbiges weiblicher Endung folgt (z. B. l'aut*omne est* passé, Pau*line entre*). Es dürfte wahrscheinlich sein, dass diese Häufigkeit des Zusammentreffens von Tonsylben, welche nothwendig Tondämpfungen erfordert, der eigentliche Grund ist, weshalb der Accent des Einzelwortes im Französischen eine so auffallende Abschwächung erfahren hat.

Dieselben können ihres schwachen Vocalklanges wegen nie Träger des Rhythmus werden; ihrer Bedeutung nach gehören sie so wie so sämmtlich zu den schwachen Tonsylben.*)

(13) Die Scheidung der schwachen und starken Tonsylben nach dem im vorigen Artikel erwähnten Princip ergiebt:

I. Die Tonsylben aller derjenigen Wörter, welche logisch und grammatisch stets die Verbindung mit anderen Wörtern voraussetzen, welche also gleichsam unselbstständige Glieder des Satzes bilden, sind schwach. Hierher gehören:

1) Der bestimmte und unbestimmte Artikel, so wie die Verbindungen des ersteren mit den Präpositionen de und à: la, les, du, des, au, aux, un, une.
2) Diejenigen Pronomina, welche nur verbunden auftreten. Also
   α) Die Adjectifs possessifs, démonstratifs, interrogatifs:
   Mon, ma, mes; ton, ta, tes; son, sa, ses; leur, leurs; notre, nos; votre, vos.
   Cet, cette.
   Quel, quelle.
   β) Die Pronoms personnels *conjoints*:
   tu, il, elle, ils, elles, nous, vous.
   γ) Die Pronoms relatifs:
   qui, lequel, laquelle.
3) Die Präpositionen: sans, pour, avec u. s. w.
4) Die Conjunctionen: et, ou, si, lorsque u. s. w.
5) Die Hülfszeitwörter avoir und être, soweit sie nicht selbstständige Bedeutung (avoir = besitzen, être = dasein) haben.

---

*) Eine nähere Bestimmung der Wörter, welche für den Vers betont sind, findet sich zuerst bei Ackermann (l. c. Chap. V) und etwas weiter ausgebildet bei Weigand (Traité de Versification française. Nouvelle édition, Bromberg 1871 § 32—35); doch betrachten beide Autoren, von Ausnahmen abgesehen, die schwachen Tonsylben als *syllabes inaccentuées* und gelangen zu keiner festen Bestimmung, wann eigentlich ein Wort für den Vers eine *syllabe accentuée* besitzt.

II. Die Tonsylben aller Wörter, welche selbstständige Glieder (Subject, Prädicat) eines Satzes sein können oder welche an sich allein schon einen, wenn auch elliptischen Satz vertreten können, sind immer stark. Dahin gehören:

1) Alle Substantiva und substantivischen Pronomina (moi, nous, vous als Pronoms absolus, celui, celle, qui?, lequel?).
2) Alle Zeitwörter.
3) Alle Adjectiva.
4) Alle Zahlwörter, mögen dieselben substantivisch, adjectivisch oder adverbial sein.
5) Alle Adverbia (pas, point, vite, bravement etc.).
6) Alle Interjectionen.*)

Diese allgemeine Eintheilung möge zunächst noch durch folgende Bemerkungen ergänzt werden:

1) In den befehlenden und fragenden Verbalformen, in welchen das Pronom conjoint seinem Zeitwort folgt, wie z. B. pensez-*vous*? viendra-t-*il*? donnez-*nous*! ist das Pronom betont, indem diese Verbindungen gleichsam ein Wort ausmachen; dasselbe gilt auch von dem auf ein dumpfes *e* endigenden Pronom *le* z. B. appelez-*le*! In den Verbindungen der Zeitwörter mit den nachfolgenden Pronoms *je* und *ce* behält dagegen das Zeitwort den Ton z. B. Que *dis*-je? *est*-ce juste?**) Aus dem vorher

---

*) Die Interjectionen können unter Umständen auch schwache Tonsylben sein, da ihre Betonung mit der Stärke der Empfindung, die sie ausdrücken, sich ändern wird.

**) In Betreff der Wörter *je, ce, le* ist hervorzuheben:

1. *Je* hinter dem Zeitwort ist heute zweifellos enklitisch. Deshalb schreibt und spricht man, wenn das Zeitwort weiblicher Endung ist a*imé*-je statt *aime*-je, weil letztere Verbindung ein Proparoxytonon geben würde, was der französischen Betonung zuwiderläuft. In der alten Sprache scheinen nach den Mittheilungen von Gaston Paris die Dichter das *je* hinter einem Zeitwort weiblicher Endung betont zu haben, während nach einem Zeitwort männlicher Endung (z. B. crois-je) nach Belieben das Zeitwort oder das Fürwort betont wurde. —

2. *Ce* hinter dem Zeitwort (z. B. est-ce) ist heute ebenfalls ohne Frage enklitisch. Wenn *ce* von einer Präposition abhängt (z. B. pour ce, en ce),

genannten Grunde haben auch die enclitischen Partikeln in der Verbindungen Viens-*çà*, celui-*là*, cet objet-*ci* u. s. w. den Ton Die verneinten Verbalformen sind weiter unten erledigt.

2) Die sub 3, 4 u. 5 aufgezählten Wortarten, also die Präpositionen, Conjunctionen und Hülfszeitwörter besitzen, obwohl ihre Tonsylben zu den schwachen gestellt sind, kräftigere Betonungen als die sub 1 u. 2 aufgezählten Wortarten. In den weiter unten näher bestimmten Fällen, wo auch schwache Tonsylben den Rhythmus tragen, nähern sie sich daher an Kraft der Betonung den starken Tonsylben sehr merklich. Besonders ausgezeichnet in dieser Beziehung sind die zweisylbigen Formen der erwähnten Wörter (z. B. parmi, avant, avait; sitôt) aus Gründen, welche weiter unten angegeben sind.

3) Die schwachen Tonsylben werden stark, sobald sie den Satzaccent erhalten. Dies geschieht namentlich bei Conjunctionen

---

so ist est heute betont, und kann also dann auch vor folgendem Vocal nicht elidirt werden, weil in diesen Verbindungen dem Sinne nach nicht die Präposition, sondern das substantivische Pronomen den Hauptbegriff bildet. Diese beiden Fälle sind bei Gaston Paris nicht gesondert, daher seine Mittheilung (l. c. p. 120), dass man in der alten Sprache meistens *ce* betonte, indessen auch das vorhergehende Wort betonen konnte, keinen hinreichenden Aufschluss gewährt. An hervorragender Stelle der Betonung (Cäsur und Reim) steht das betonte *ce* in modernen Versen nicht. Vgl. Art. 81.

3. *Le* hinter dem Zeitwort hat gegen *je* und *ce* eine Ausnahmestellung da es in diesem Falle heute betont ist. Aus diesem Grunde kann es vor folgendem Vocal nicht elidirt werden. Im 15. Jahrhundert war das Zeitwort betont, im 16. konnte es betont werden, wie die Elision des *le* vor folgendem Vocale zeigt; noch im 17. Jahrhundert kommt diese Elision bei Racine und Regnard vor. Die hervorragende Betonung des Reimes kann *le* in modernen Versen nicht erhalten. Vergl. Art. 81. — Die hervorragende Betonung der Cäsur sollte es besser ebenfalls nicht erhalten; dennoch geschieht dies öfter z. B. in den formenschönen Dichtungen von Leconte de Lisle. — Die Fälle, in denen *le* auf ein Zeitwort weiblicher Endung folgt sollten übrigens von denen geschieden werden, in welchen das vorhergehende Zeitwort männlicher Endung ist. Nach unserer Theorie der Betonung hätte dann z. B. donne-le zwei Betonungen (auf dem Zeitwort und dem Pronom) während z. B. donnez-*le* nur auf dem Pronom betont wäre. Vergl. Art. 19.

wenn dieselben Sätze verbinden und dabei von dem Satz, den sie anknüpfen, durch eingeschobene Bestimmungen getrennt sind, z. B.

. . . la fameuse journée
Où — sur le mont Sina — la loi nous fut donnée . . .

oder

. . . Comme *si* — dans le fond de ce vaste édifice —
Dieu cachait un vengeur armé pour son supplice.

Die durch die eingeschobenen Satztheile hervorgerufene Unterbrechung erfordert für die Conjunctionen eine starke Betonung, damit die durch sie bewirkte Satzverbindung dem Gedächtnisse nicht entschwinde.

(14) Das Verhältniss der schwachen Tonsylben zu den starken bestimmt sich nun dahin, dass überall, wo im Verse eine schwache Tonsylbe mit einer starken zusammentrifft, die starke Sylbe den Rhythmus trägt d. h. zur Schlusssylbe des Versfusses wird. Folgende Beispiele mögen dies erläutern:

Ils réso|nnent pour toi | comme un tim|bre d'airain.

Die schwachen Tonsylben *pour* und *un* können den Versfuss nicht schliessen, sondern die starken Tonsylben des Pronom absolu *toi* und des Substantif *timbre* geben den Schluss der bezüglichen Versfüsse an. —

Que les temps | sont changés!

Die schwachen Tonsylben *les* und *sont* können den Rhythmus nicht angeben, weil der ersteren die starke Tonsylbe *temps* folgt, während sie der letzteren vorangeht. —

Percé | jusques au fond | du coeur.

Die starke Tonsylbe *fond* drückt die sie einschliessenden schwachen Tonsylben *au* und *du* herab und die schwache Tonsylbe von *jusques* wird durch die starke von *percé* gedämpft. — Der Vers

Je tremble qu'Athalie, à ne vous rien cacher,

muss wie folgt scandirt werden:

Je trem|ble qu'Athali|e, à ne vous rien | cacher

und kann nicht etwa

Je trem|ble qu'Athali|e, à ne vous | rien cacher

abgezählt werden, weil die substantivische Negation *rien* starke

Tonsylbe ist, während das Pronom conjoint *vous* nur eine schwache Tonsylbe bildet. —

Dem aufgestellten Grundsatz nach haben auch sämmtliche Verbalformen, in welchen auf die schwache Tonsylbe des Hülfszeitwortes die starke Tonsylbe eines einsylbigen Participe folgt, ihren Accent auf dem Participe z. B. il a *vu*, il avait *vu*. —

Hiermit ist der Tonsylbenstoss einer schwachen mit einer starken Tonsylbe erledigt.

(15) Wenn zwei starke Tonsylben im Verse zusammenstossen, so trägt diejenige den Rhythmus, auf welche der Satzaccent trifft. Dieser Satzaccent fällt, wie bereits frühe erwähnt, im allgemeinen auf das Schlusswort eines Satzgliedes d. h. er bindet grammatisch zusammengehörige Wörter zu einer Ganzen zusammen. In Fällen, wo hiernach nicht entschieden werden kann, bestimmt er sich nach der Regel, dass er demjenigen Worte zufallen muss, welches seinem Inhalte nach den Hauptbegriff des Satzes bildet. Folgende Beispiele mögen dies erläutern

Je *crains Dieu*, | *cher* Abner, | et n'ai point | d'autre crainte.

Von den drei auf einander folgenden starken Tonsylben *crains Dieu, cher* trägt *Dieu* den Rhythmus, weil dies Wort den Satzaccent trägt. *Dieu* und nicht *crains* muss diesen Accent erhalten weil die Gottesfurcht den Hauptbegriff des Inhaltes bildet. *Cher* kann den Satzaccent nicht erhalten, weil die Tontheilung *Je crains Dieu, cher* | *Abner* durch den Ton das Adjectif *cher* von seinem zugehörigen Substantiv *Abner* reissen und mit *Dieu* verbinden würde. —

Un mai|gre et fier | visage |, ardemment | éclairé
Par *deux yeux* |, *bruns*, profonds | où la vi|e étincelle.

Das Wort *yeux* muss den Satzaccent erhalten und demzufolge auch den Rhythmus tragen, weil *deux yeux* und ebenso die nähere Bestimmung *bruns, profonds* je ein Satzglied bilden. —

Un *front lar|ge* où l'on sent | l'effort | victorieux

nicht etwa

Un front | large où | l'on sent | l'effort | victorieux,

denn die letztere Tontheilung würde die Satzglieder zerreissen. —

Wenn ein Verbe durch eine der ihm unmittelbar folgenden Negationen *pas, point, plus, guère* verneint wird, so hat bei dem dadurch herbeigeführten Zusammenstoss starker Tonsylben die Negation den Satzaccent; also je ne vois *plus*, vous ne voulez *pas* u. s. w. Findet in den verneinten Verbalformen kein Tonsylbenstoss statt, so ist natürlich auch kein Grund vorhanden, dem Verbe seinen Accent zu entziehen*); z. B. Ne lui *don*ne *point!* — Il ne *voit* jam*ais*. — Respecter | une rei | ne, et ne *pas* | outra*ger*. Der Accent der verneinten Frageformen des Verbe, bei denen eigentlich ein Stoss dreier Tonsylben stattfindet, wie z. B. Ne viendrez-vous pas? wird weiter unten abgeleitet. —

Wenn zwei starke Tonsylben so zusammenstossen, dass eine natürliche Dämpfung einer dieser Sylben unmöglich oder schwierig ist, so entsteht der Missklang des zu harten Tonsylbenstosses. Derselbe ist ein Fehler gegen die Harmonie des Verses und wird weiter unten abgehandelt. —

Hiermit ist der Zusammenstoss zwischen zwei starken Tonsylben erledigt.

Es bleibt übrig den Tonsylbenstoss zwischen zwei schwachen Tonsylben zu behandeln, sowie überhaupt die näheren Bedingungen anzugeben, unter denen schwache Tonsylben die Endsylbe eines Versfusses bilden können. Zu diesem Zweck werden wir ein Princip entwickeln, welches wir künftig das Princip des Ictus nennen werden, wobei wir voraussetzen, dass dabei unter Ictus der eigenthümliche Begriff verstanden werde, den wir den nachfolgenden Erörterungen gemäss mit diesem Worte verbinden.

(16) In der Schrift „Précis d'une théorie des rhythmes“**) behauptet L. Benloew, dass die harmonische Bewegung des französischen Verses ausser im Accente noch in einem zweiten Elemente ihren Grund finde; ja er schreibt diesem zweiten Element,

*) Die Bemerkungen Weigand's l. c. p. 55 „Laccent tonique de la pènultième *semble* être conservé en poésie. — Quand les particules négatives se placent *avant l'infinitif*, l'accent du verbe ne se perd pas“ finden hierin ihre Bestätigung.

**) Première partie. Rhythmes français et rhythmes latins. Paris et Leipzig. 1862.

das er den Ictus oder temps fort nennt, einen grösseren Einfluss auf den rhythmischen Gang zu als dem Accent*). Der Ictus ist nach ihm eine Tonverstärkung (appui, coup de la voix) gewisser Verssylben, welche durchaus nicht die Tonsylben zu treffen braucht. Nur auf die Schlusssylbe des Verses (und für die Verse, welche eine Cäsur besitzen, auch auf die Cäsur) muss zugleich der Wortton und der Ictus fallen. Der Platz des Ictus auf den übrigen Verssylben bestimmt sich dadurch, dass eine durch den Ictus hervorgehobene Sylbe — ein temps fort — immer abwechseln muss mit einer vom Ictus nicht gehobenen Sylbe — einem temps faible. Daraus folgt dann, wenn man von der letzten Verssylbe rückwärts zählt, nothwendig, dass in Versen gerader Sylbenanzahl der Ictus auf die geraden Sylben fällt, während in Versen ungerader Sylbenanzahl der Ictus auf die ungeraden Sylben trifft. Dieser Ictus, der dem Accent tonique parallel laufen soll, tritt mit der Betonung, die der Accent tonique den Tonsylben giebt, in einen ganz unlöslichen Widerspruch. So geben die Anfangsverse der Athalie, nach Tonsylben scandirt**), folgenden Rhythmus:

Oui, je viens | dans son tem|ple adorer | l'Éternel;
Je viens |, selon | l'usa|ge anti|que et solennel,
Célébrer | avec vous | la fameu|se journée
Où sur le mont | Sina | la loi | nous fut | donnée.

Dieser melodische Fluss, der an Harmonie nichts zu wünschen übrig lässt, würde sich nun nach dem Ictus in folgenden Wechsel von temps forts und temps faibles verwandeln (die temps forts seien durch über die Sylben gesetzte Verticalstriche angedeutet):

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel;
Je viens, selon l'usage antique et solennel
Célébrer avec vous la fameuse journée
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.

*) Il ne faut pas confondre avec la syllabe forte un autre élément qui contribue *plus encore que celle-ci* au mouvement harmonieux du vers, je veux parler du temps fort. Benloew l. c. p. 20.

**) Bei dieser Scandirung ist im zweiten und vierten Verse bereits Ge-

Nur der zweite und vierte Vers zeigen eine theilweise Uebereinstimmung des Ictus mit dem Accent tonique; beim ersten und dritten Vers aber läuft die Tontheilung nach dem Ictus der natürlichen Betonung ganz zuwider.

Nun lassen sich beide Betonungen, die nach dem Ictus und die nach dem Accent tonique, in der Declamation unmöglich vereinigen. Benloew giebt daher den Rath, man solle beim Vortrag den Accent mehr hervorheben, wenn man auf das Verständniss wirken will, und mehr den Ictus, wenn man dem Ohre schmeicheln will. Es ist aber klar, dass z. B. der Anfang der Athalie, nach dem Ictus gelesen, keinen Ohrenschmaus abgiebt, während er nach dem Accent gelesen das Ohr eben so sehr befriedigt, wie er an Verständniss nichts zu wünschen übrig lässt.

(17) Die Versgliederung nach dem Ictus, wie sie vorstehend erläutert wurde, ist die ungerechtfertigte Uebertragung eines Principes der lateinischen und griechischen Metrik auf die Verse einer modernen Sprache. Die Alten hatten eine quantitirende Metrik, deren Grundlage der gesetzmässige Wechsel von Sylben längerer oder kürzerer Zeitdauer war. Ihr Vers nahm also von vorn herein auf den Wortton keine Rücksicht. Um die regelmässige Wiederkehr der Verbindungen kurzer und langer Sylben, der Versfüsse, hervorzuheben, wurde, je nach dem Charakter des Rhythmus, der Anfang oder das Ende der einzelnen Füsse durch einen stärkeren Nachdruck der Stimme — den Ictus — hervorgehoben*). Diese Sonderung der rhythmischen Glieder eines Verses durch einen künstlichen Versaccent ist in quantitirenden Versen möglich, weil die-

---

brauch von den erst weiter unten mitgetheilten Regeln über schwache Tonsylben gemacht.

*) In wie weit die Praxis der Declamation diesen künstlichen Versictus von dem natürlichen Accent der Wörter zu unterscheiden vermochte, ist schwer zu begreifen. Nach den theoretischen Erklärungen war der Ictus eine Abänderung der Tonstärke, der Accent eine Aenderung der Tonhöhe. Dass der Ictus mit dem gewöhnlichen Accent nahe verwandt gewesen sei, zeigt der Umstand, dass er sich gegen Ende des Alterthums mit demselben auf das engste verband. Siehe Christ, Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1874, p. 4.

selben den Accent sonst zur rhythmischen Gliederung nicht verwenden. In den accentuirenden Tonsylbenversen der neueren Sprachen ist eine solche Sonderung durch den Ictus unmöglich, sobald sie von dem natürlichen Accent der Wörter unabhängig sein soll; denn sie würde in den Vers zwei Parallelaccente einführen, deren stete Sonderung nicht durchführbar wäre. Tonsylbenverse im Gegensatz zum Wortaccent durch einen Ictus abzutheilen wäre eben so widersinnig, als wenn man quantitirende Verse etwa nach der Regel abtheilen wollte: jede zweite Sylbe soll lang sein, gleichgültig ob der Vers an den betreffenden Stellen wirklich lange Sylben aufweist oder nicht.

(18) Wenn nun auch der Ictus in der von BENLOEW beanspruchten Weise als neben der Theilung durch natürliche Betonung oder gar über dieser Theilung stehendes Princip im Tonsylbenverse unzulässig ist, so lässt sich doch ein auf diesen Ictus zurückzuführendes Element nachweisen, welches den rhythmischen Gang des französischen Verses beeinflusst, aber selbstverständlich sich nur in so weit geltend machen kann, als es den natürlichen Rhythmus nach Tonsylben nicht vernichtet, sondern ihm im Gegentheil zu schärferer Geltung verhilft. In der That würde die reine Ableugnung des Ictus denselben zu einem Gespenst machen, welches am lichten Tage in den Schriften französischer Aesthetiker, namentlich älterer Schriftsteller, umgeht. So sind z. B. noch in den Anmerkungen zu dem gelehrten, doch oft auch etwas unklaren Buche von E. DU MÉRIL Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification*), Betonungen zu finden, wie

Dieu pourra vous montrer par d'importants bienfaits
Que sa parole est stable et ne trompe jamais.

Freilich verwickelt sich auch dieser Schriftsteller dadurch, dass er die rhythmische Bewegung des Verses bald auf die Tonsylben, bald auf den Ictus zurückführt, in zahlreiche Widersprüche**). Dass

*) PARIS, Brockhaus et Avenarius, 1841.

**) Es sei gleich hier bemerkt, dass die neueren Schriftsteller, welche französische Verslehre eingehend behandeln, QUICHERAT, GRAMONT, QUITARD den Ictus auch nicht einmal mehr erwähnen.

die angeführten Verse, selbst zur Zeit, wo noch auf dem Theater eine von der gewöhnlichen Aussprache verschiedene Declamation Sitte war, je völlig in der von DU MÉRIL angegebenen Betonung gesprochen worden seien, ist schwer zu glauben. Theilweise ist indessen früher dem Ictus gewiss Rechnung getragen worden und es ist die Frage zu beantworten, wie diese theilweise Berücksichtigung des Ictus sich in den französischen Vers eingeschlichen haben kann.

Die Ursache liegt in der Natur der tonerzeugenden und tonempfindenden Organe. Dass auf eine Tonhebung eine Tonsenkung folgen muss, darauf ist schon früher hingewiesen worden (Artikel 12). Aber auch umgekehrt darf man sagen, dass für das Ohr, welches einen Rhythmus sucht, am natürlichsten auf eine Tonsenkung unmittelbar wieder eine Tonhebung erfolgen muss. Denn mehrere gleichartige Senkungen hintereinander kann das Ohr nicht sofort auf einen Rhythmus zurückführen und eine rhythmische Verbindung, in welcher unmittelbar sich folgende Senkungen vorkommen, erfordert um wahrgenommen zu werden eine Thätigkeit, welche, der unmittelbaren Empfindung einfachen Taktwechsels gegenüber, als zusammengesetzt und verwickelt erscheint. Die erwähnte Unfähigkeit der Sprachorgane unmittelbar nach einer Hebung eine ihr gleiche Hebung hervorzubringen und die schnelle Erzielung eines Rhythmus durch den unmittelbaren Anschlag einer Hebung nach einer Senkung — diese beiden Momente erzeugen eine natürliche Neigung der rhythmisch gebundenen Rede zu unmittelbarer Abwechselung zwischen betonten und unbetonten Sylben, und diese Neigung ist das, was wir für die Folge als Ictus definiren.

Für Sprachen, in denen die Tonsylbe des Einzelwortes so gut wie unumschränkt herrscht, wie z. B. in der deutschen, ist die Folge dieses Ictus die, dass diejenigen Rhythmen, welche unmittelbare Abwechselung zwischen betonten und unbetonten Sylben zeigen, die wichtigsten und gebräuchlichsten geworden sind, neben denen andere Anordnungen des Tonwechsels erst als rhythmische Formen zweiten Ranges erscheinen. So herabgesetzt nun auch

im Französischen die Herrschaft der Tonsylbe sein mag, diese Sprache hat das Gefühl für den unmittelbaren Wechsel tonter und unbetonter Sylben in dem Grade bewahrt, das gesungenen Versen dieser Wechsel der natürlichen Betonung widerlaufend eintritt. Betonungen, die im deutschen Gesange ganz ausnahmsweise oder in absichtlichem Scherze vorkom sind im französischen Gesange ganz häufig. Dass der Fra nicht immer seine Wörter so ordnet, dass sie dem von der M verlangten Wechsel entsprechen, hat seinen Grund in der schaffenheit seines Wortmaterials, das solche Anordnung ersch und wir kommen hierauf noch später zurück. Dass aber s naturwidrige Betonung im Gesang überhaupt geduldet w kann, beruht wiederum in der eigenthümlichen Natur der fr sischen Sprache. Die Herabsetzung des Accentes ihrer einz Wörter und ihr Vocalreichthum, verleihen ihr eine Schmieg keit und Flüssigkeit, in Folge deren die einzelnen Worts gleichmässiger dahinperlen, als in stark betonten und consona reichen Sprachen. Der dadurch herbeigeführte gleichmässige V aller Wortsylben lässt daher auch eine künstliche Betonung in so grellem Misston erscheinen als in anderen Sprachen. T dem aber ist das französische Ohr für diesen Misston immer so empfindlich, dass selbst Bellanger, dieser Kämpe des R als allein selig machenden Princips französischer Dichtung Forderung stellt, der Musiker solle sich mit dem Dichter ver digen, damit der musikalische Ictus nicht mit dem Wortt Widerstreit gerathe.*) Wenn wir also eine die natürliche tonung unterdrückende Herrschaft des Ictus aus den Verse von der Musik unabhängigen Dichtung ausschliessen, so wir die Forderung Bellanger's gewiss auf ein bescheidenes herabgestimmt. Dagegen werden wir dem Ictus, der

*) „Quoi que nous ayons dit de la difficulté qu'il y a, pour le à donner aux syllabes accentuées une place déterminée, nous ne l pas de désirer qu'il s'entende avec le musicien, pour que les temp ne tombent pas sur une syllabe muette ou non accentuée." Bella c. p. 84.

als ein begründetes Bedürfniss rhythmischer Rede nach einfachem Tonwechsel erkannt haben, seinen Einfluss auf den Vers nicht absprechen können, sobald er mit der natürlichen Betonung sich verbindet d. h. auf die Tonsylben von Wörtern fällt.

Bei diesem Zusammentreffen des Ictus mit der natürlichen Betonung sind drei Fälle zu sondern. Der erste Fall ist derjenige, in welchem der Ictus eine starke Tonsylbe trifft; dann wird die rhythmische Theilung des Verses nach Tonsylben, wie sie oben entwickelt wurde, mit der Theilung nach dem Ictus völlig identisch. Sein einziger Einfluss besteht nur noch darin, dass sich die betreffende Tonsylbe durch ihren Platz im Verse bemerklich macht, indem sie dann zu denjenigen Sylben gehört, welche bei einer Abzählung vom Versende aus mit der Schlusssylbe des Verses correspondiren (d. h. wenn man die Schlusssylbe hierbei als erste zählt, eine ungerade Nummer erhalten). Der zweite Fall tritt ein, wenn der Ictus eine schwache Tonsylbe trifft, welche durch die unmittelbare Nachbarschaft mit einer starken Tonsylbe gedämpft ist; in diesem Fall ist, nach den von uns entwickelten Grundsätzen, seine Macht nicht im Stande, den starken Accent zu schmälern, der Ictus bleibt also auf den Rhythmus ohne Einfluss. Wenn aber im dritten Falle der Ictus auf eine schwache Tonsylbe fällt, welche durch unmittelbare Nachbarschaft mit einer starken nicht herabgedrückt ist, so wird er den wenn auch schwachen, so doch immer noch vorhandenen Wortton dieser Sylbe, dermassen verstärken können, dass sie fähig wird, die Schlusssylbe eines Versfusses zu bilden.

Dies ist das, was wir als Princip des Ictus bezeichnen, und woraus wir den Antheil herleiten, der den schwachen Tonsylben im rhythmischen Bau des französischen Verses zufällt.

(19) Die besonderen Fälle, in denen das Princip des Ictus zur Geltung gelangt, sind folgende:

1) Eine schwache Tonsylbe, welche zwischen zwei unbetonten Sylben steht, wird Trägerin des Rhythmus, sobald sie der Ictus trifft.

Um den Schluss eines Versfusses durch eine schwache Tonsylbe von dem Schluss durch eine starke Tonsylbe zu unterscheiden, soll ersterer künftig durch einen schwächeren, letzterer durch einen stärkeren Verticalstrich bezeichnet werden.

Beispiele:

Et Dieu | trouvé | fidèle en tou|*tes ses* | *me*naces.
RACINE, ATHALIE, I, 1.

Surtout | j'ai cru | devoir | aux lar|*mes aux* | *prières*.
Id. ib. I, 2.

Je sais | *que près* | *de* vous | en secret | assemblé
Id. ib. I, 2.

Avant | *que son* | *des*tin | s'expli|que par | ma voix
Id. ib. I, 2.

Je viens | *selon* | *l'*usa|ge anti|que et solennel
Id. ib. I, 1.

Il faut | *que vous* | *soy*ez | instruit | même avant tous
Id. ib. IV, 2.

Assez | pleuré! — | La mort | clémen|*te l'a* | *ra*vie
A. THEURIET, SYLVINE I.

Mais par | les noirs | hivers | le chê|*ne fut vain*cu.
A. DE VIGNY, LA DRYADE.

In dem vierten Beispiele ist die Tonsylbe von *avant* durch den Satzaccent stark geworden. Besonders bemerkenswerth sind die Verbalformen mit zweisylbigem Hülfszeitwort und darauf folgendem mehrsylbigem Particip: in ihnen allen muss nach dem Princip des Ictus die Tonsylbe des Hülfszeitwortes sehr oft rhythmisch stark werden, z. B. Vous avez *appris*, während in vous avez *vu* dieselbe Tonsylbe des Hülfszeitwortes rhythmisch keinen Ton tragen kann. Auch ist klar, dass überhaupt schwache Tonsylben, welche zweisylbigen Wörtern angehören, viel öfter in die Lage kommen werden, durch den Ictus rhythmisch stark zu werden, als solche die einsylbigen Wörtern angehören. Denn diese zweisylbigen Wörter tragen entweder vor ihrer Tonsylbe bereits eine unbetonte Sylbe (z. B. *parmi*, *avec*) oder es folgt auf ihre Tonsylbe ei

unbetonte Sylbe (z. B. *lorsque, une*); im ersten Fall braucht ihnen also nur eine unbetonte Sylbe zu folgen, im zweiten voranzugehen um die Bedingung herzustellen, unter denen ihre schwache Tonsylbe verstärkt wird*).

Ganz besonders bevorzugt sind aber die Tonsylben derjenigen Wortverbindungen, welche von selbst stets von zwei unbetonten Sylben eingeschlossen sind (z. B. si*tôt* que, a*vant* que, au*tour* de, u. s. w.); diese tragen ohne weitere Bedingungen den Rhythmus, sobald sie im Verse so stehen, dass ihre Tonsylben der Ictus trifft. Ihre Tonsylben erreichen den Werth starker Tonsylben um so häufiger, als die durch sie vermittelten Zeit- und Ortsbestimmungen ihrem Inhalte nach meist von nachdrücklicher Wichtigkeit sind.

2) Wenn eine auf eine unbetonte Sylbe folgende schwache Tonsylbe mit einer starken Tonsylbe zusammenstösst, welche durch eine unmittelbar folgende (den Satzaccent und den Rhythmus tragende) starke Tonsylbe gedämpft ist, so wird die schwache Tonsylbe Trägerin des Rhythmus, indem die gedämpfte starke Tonsylbe nahezu einer folgenden unbetonten Sylbe gleichkommt, so dass dieser Fall dem vorher behandelten entspricht. Folgende Beispiele erläutern diesen Fall:

Les morts | , *après* | *huit ans*, | sortent-ils | du tombeau?
RACINE, ATHALIE I, 142.

Et dans | la forêt som|bre errait | *depuis* | *deux jours*
A. DE CHÉNIER, LE MENDIANT.

Fixait | *de ses* | *yeux creux* | l'attention | avide.
Idem, ib.

Hierher gehört auch die Entscheidung der Betonung verneint fragender Formen der Zeitwörter. In der Form N'avez-vous

*) Hiermit werden die Bemerkungen WEIGAND's (l. c. p. 57): „Les *prépositions dissyllabes peuvent* le prendre (savoir l'accent), quand il y a *trop peu d'accents* dans un vers (!). Les *verbes auxiliaires, surtout les formes dissyllabes, peuvent* prendre l'accent pour la même raison" theilweise bestätigt.

pas appris? wird die starke Tonsylbe *vous* der Verbindung avez-*vous* durch die unmittelbar nachfolgende starke Tonsylbe der Verneinung *pas* gedämpft. In Folge dieser Dämpfung erhält nun die vorhergehende Tonsylbe von avez den Ton, so dass diese Form N'av*ez*-vous *pas* appr*is*? zu betonen ist. Entsprechend hat man zu betonen: N'all*ez*-vous *pas?* Ne *vois*-tu *pas?**)

3) Zusammenstoss zweier unmittelbar auf einander folgender schwacher Tonsylben.

a) Die beiden schwachen Tonsylben sind von zwei unbetonten Sylben eingeschlossen. Die vom Ictus getroffene Sylbe erhält den rhythmischen Ton. Z. B.:

Parmi | *vos enne*mis | que venez-vous | chercher?
RACINE, ATHALIE II, 5.

b) Die beiden schwachen Tonsylben beginnen den Vers, während auf sie eine unbetonte Sylbe folgt. In diesem Falle wird ebenfalls die durch den Ictus verstärkte Sylbe Trägerin des Rhythmus. Beispiele:

Sur leurs | *dé*bris | éteints | s'étend | un lac | glacé
V. HUGO, LE FEU DU CIEL.

Le siè|cle se fermait |, et la | mélancolie
*Com*me *un* | *pres*sentiment | des vieillards | s'empara.
A. DE MUSSET.

Il est | *hu*main: | il pleu|re aux pleurs | qu'il voit | répandre
A. DE CHÉNIER, LE MENDIANT.

Par la | *fa*talité | la plus | inopinée
CORNEILLE, MENTEUR II, 5.

Dieser Ictus verliert aber seine Kraft, wenn die erste der beiden schwachen Tonsylben durch den Inhalt des Satzes einen stärkeren Ton erhält. Man darf also nicht scandiren:

---

*) „Si le verbe est suivi à la fois du pronom et de la négation, le pronom perd l'accent et le verbe le reprend": ACKERMANN l. c. p. 24.

. . . la fameuse journée
Où sur | *le* mont | Sina | la loi | nous fut | donnée.
RACINE, ATHALIE I, 1.

sondern muss folgendermassen abtheilen:

Où sur le mont | Sina | la loi | nous fut | donnée.

Vergl. p. 39.

c) Die beiden schwachen Tonsylben sind von einer starken und einer unbetonten Sylbe eingeschlossen. Dann kann diejenige Sylbe durch den Ictus verstärkt werden, welche an die unbetonte Sylbe grenzt. Beispiele:

Celui | qui met | un *frein* | *à la* | *fu*reur | des flots
RACINE, ATHALIE I, 1.

Poussaient | des chants | aux *cieux* | *dans des* | *tau*reaux | d'airain
ROTROU, SAINT-GENAIS.

Qu'au nom | de tous | les *dieux* | *il la* | *con*ju|re, il prie
A. DE CHÉNIER.

Des ho|*mmes et* | *des dieux* | implorait | le secours.
Idem.

La *mort* | *est sur* | *le* seuil. —
A. THEURIET, SYLVINE I.

Reste pau|vre et sois fier |. Sois fier! | *que dans* | *ton* âme
Ces *mots* | *soient à* | *ja*mais | gravés; | qu'en traits | de flamme
Ils éclai|rent la nuit | ton *rê*|ve, *et qu'au* | *ma*tin
Ils réso|nnent pour toi | comme un tim|bre d'airain! . . .
Id. ib.

Es sei beiläufig bemerkt, dass in dem letzten Beispiel sich ein Fall findet, in welchem zwei schwache Tonsylben zwischen zwei starken stehen: Reste *pau*vre *et sois fier*. In diesem Fall werden natürlich nach Artikel 14 beide schwachen Tonsylben gedämpft.

4) Wenn, was seltener eintritt, drei oder vier schwache Tonsylben auf einander folgen, so ist gewöhnlich eine derselben nicht mehr eigentlich schwach, sondern durch einen, wenn auch leichten Satzaccent ausgezeichnet, so dass diese eine Sylbe den rhythmischen Ton übernimmt und von ihr aus der weitere Rhythmus sich nach den vorher erörterten Fällen erledigt. Z. B. in dem Verse

Ah! *si* | *dans sa* | fureur | elle s'était | trompée

RACINE, ATHALIE, I, 1.

ist die Conjunction *si* dadurch hervorgehoben, dass hinter ihr das Satzglied *dans sa fureur* eingeschoben ist. Daher giebt *si* das Ende des ersten und nach 2. a. daher *sa* das Ende des zweiten Versfusses an. In dem Verse

Qui sous son fils | Joram | commandiez | nos armées

RACINE, ATHALIE, I, 1.

kann hinter *sous* keine Tontheilung eintreten, weil das Pronom relatif durch die eingeschobene Satzbestimmung stark betont ist. Vergl. p. 39.

Dritter Abschnitt.

Entwickelung des französischen Verses aus den rhythmischen Elementen der Sprache.

(20) Im vorigen Abschnitt haben wir gesehen, dass die Eigen-
imlichkeit der französischen Sprache, alle Wörter auf ihren
ıtenden Endsylben zu betonen, in Verbindung mit dem Reich-
ım dieser Sprache an Wörtern einer lautenden Sylbe zu häufi-
n Zusammenstoss von Tonsylben Veranlassung giebt, und dass
ıser Zusammenstoss wiederum die Hauptursache der Schwächung
r Betonung der Einzelwörter ist. Wir haben die näheren Be-
ıgungen festgestellt, unter denen die Tonsylben der Einzelwörter
ırk genug bleiben, um im Verse durch ihren Gegensatz zu den
betonten Sylben einen Wechsel von Tonhebungen und Tonsen-
ngen zu bilden, der das ausmacht, was man die rhythmische
ıwegung der gebundenen Rede nennen kann. Dieser Theil der
ıtersuchung hat die Hauptschwierigkeit, welche bei der rhyth-
ischen Erörterung der französischen Sprache auftritt, nämlich die
ıstsetzung des rhythmischen Werthes der Tonsylben, erledigt —
ne Schwierigkeit, die der französischen Sprache eigenthümlich
t und in anderen neueren Sprachen nicht existirt, weil in diesen
e Tonsylben der Einzelwörter durchschnittlich einen unveränder-
ıhen Werth besitzen. Es bleibt nun übrig, durch nähere Be-
ıchtung des französischen Wörtervorrathes zu ermitteln, welche
ıordnungen von Tonhebungen und Tonsenkungen der Natur der
ınzösischen Sprache am meisten entsprechen; diese Anordnungen
rden dann die Elemente darstellen, aus denen sich die rhyth-
ıschen Formen des französischen Verses als nothwendige Ergeb-
ıse ableiten lassen.

(21) Nach der Anzahl ihrer Sylben sind die französischen Wörter vorzugsweise ein-, zwei- oder dreisylbig. Viersylbige Wörter sind zwar nicht selten, aber doch im Verhältniss zur Anzahl der ein- bis dreisylbigen in der Minderzahl. Fünf- und mehrsylbige Wörter dürfen als Ausnahmen bezeichnet werden. Da nun alle diese Wörter nur einen Accent und zwar auf der letzten Sylbe besitzen, so ergiebt sich, dass in französischer Rede von je vier auf einander folgenden Sylben mindestens eine eine Tonsylbe sein muss und dass wegen der Existenz drei- und viersylbiger Wortformen und wegen der Tondämpfung einsylbiger Wortformen der Fall, dass diese Sylbe erst die dritte oder vierte ist, häufig eintreten muss. Der französische Wortbau bedingt also, dass das Ohr zwar oft zwei und drei Sylben lang — wenn dieser Ausdruck statthaft ist — auf eine Tonsylbe warten muss, dass es aber länger als bis zur vierten Sylbe auf eine Tonsylbe im Durchschnitt nicht zu warten braucht. Da nun ein Rhythmus um so klarer und eindringlicher ist, je schneller er zu Stande kömmt, so werden wir eine Sylbenfolge, in welcher erst die fünfte Sylbe eine Tonsylbe ist, in harmonisch gebundener Rede für eine Ausnahmeform erklären müssen und eine solche Sylbenfolge als einen französischen Versfuss nicht mehr ansehen können*).

Da der Rhythmus der französischen Sprache nach dem Ende der Wörter und Satzglieder zueilt, weil ferner in einem rhythmischen Ganzen eine einzelne Sylbe kein rhythmisches Glied darstellen kann, so kommt es, dass der französische Versfuss, wie wir bereits im vorigen Abschnitt sahen, eine betonte Schlusssylbe haben muss. Unter einem französischen Versfuss verstehen wir daher eine Verbindung von **zwei, drei** oder **vier** Sylben, von denen je die **letzte** eine rhythmisch starke Tonsylbe ist**) (d. h. eine ungedämpfte starke oder eine durch

*) „Tout pied de cinq ou de six syllabes appartient à la prose." ACKERMANN l. c. p. 36.

**) Die Franzosen verstehen unter Versfuss die Vereinigung zweier auf einander folgender Sylben des Verses ohne jede Beziehung auf die Betonung, so dass bei ihnen dieses Wort nur einer abkürzenden Bezeichnung dient, indem z. B. der zwölfsylbige Vers ein Vers von sechs Füssen genannt

den Ictus gehobene schwache Tonsylbe). Den zweisylbigen Versfuss nennen wir Jambus, den dreisylbigen Anapäst, den viersylbigen Päon. Bezeichnen wir künftig mit — eine rhythmische Tonsylbe und mit ⏑ eine rhythmisch unbetonte Sylbe und bedeutet ⏜ eine Sylbe, über deren rhythmische Natur noch nichts Näheres bestimmt ist, so ist vorläufig

⏜ — das Schema des Jambus,
⏜ ⏜ — das Schema des Anapäst,
⏜ ⏜ ⏜ — das Schema des Päon.

Bevor wir aber diese Versfüsse näher erörtern, müssen wir die bereits im vorigen Abschnitt erwähnte Tonfolge untersuchen, welche entsteht, wenn zwei starke Tonsylben, deren keine eine genügende Dämpfung zulässt, unmittelbar auf einander stossen. Einen solchen Zusammenstoss zweier Tonsylben, deren keine gegen die andere genügend gedämpft werden kann, bezeichnen wir künftig kurzweg als harten Tonsylbenstoss.

(22) 1. Der harte Tonsylbenstoss ist eine Hemmung der rhythmischen Bewegung des Verses, indem bei demselben den Sprachorganen zugemuthet wird, auf eine Erhebung der Stimme ohne dazwischen liegende Pause wieder eine gleiche Erhebung folgen zu lassen. Denn eine Pause zwischen zwei aufeinander folgenden starken Tonsylben ist ohne weiteres im Verse nicht zulässig, weil der Vers zu seinem rhythmischen Eindruck eine bestimmte Sylbenanzahl verlangt (vergl. Artikel 1) und weil eine Pause eine unbetonte Sylbe ersetzen, mithin die Sylbenanzahl des Verses ändern würde. Der öfter angeführte Vers von Corneille, den der Dichter später verbesserte:

Je suis | Romai|ne hélas! | puisque mon époux *l'est* *)

wird. Ackermann (l. c. Chap. III, Des pieds ou moments) macht in der Definition des Versfusses einen Fehlgriff, der vielleicht der Hauptgrund ist, warum dieser Schriftsteller zu keinem scharfen folgerichtigen System französischer Rhythmik gelangt ist, so nahe er demselben zuweilen war. Siehe den folgenden Abschnitt.

*) Man bemerke, dass *mon* kein Ende eines Versfusses bilden kann, da diese schwache Tonsylbe, obwohl sie zwischen zwei unbetonten Sylben steht, durch den Ictus nicht gehoben werden kann, weil ihr Platz nicht mit der letzten Verssylbe correspondirt.

zeigt einen harten Tonsylbenstoss der schlimmsten Art. Denn die letzte (mitzählende) Sylbe des französischen Verses ist stets eine starke Tonsylbe; in dem angeführten Verse geht somit dieser starken Tonsylbe *l'est* die starke Tonsylbe des Wortes *époux*, die dem Sinn des Verses nach gar keine Dämpfung gestattet, voraus. In Prosa könnte man die Härte dieses Tonsylbenstosses leicht herabsetzen, indem man ein wenig langsamer spricht und zwischen den Worten *époux* und *l'est* eine kleine Pause eintreten lässt. Aber im Verse ist diese Pause, wie bereits gesagt, im allgemeinen unzulässig und in dem vorliegenden Beispiele verbietet sie sich unbedingt, weil sie die Schlusssylbe des Verses von demselben ablösen würde.

2. Die Härte des Tonsylbenstosses wird nach dem Gesagten um so empfindlicher sein, je weniger die Möglichkeit vorliegt durch Einschaltung einer kleinen Pause bei der Aussprache denselben zu mildern. Aus diesem Grunde muss der harte Tonsylbenstoss zwischen zwei Sylben eines und desselben Versfusses viel unerträglicher sein als derjenige zwischen Sylben verschiedener Versfüsse. Denn da die Versfüsse die rhythmische Gliederung des Verses bilden, so schädigt eine kleine Pause zwischen zwei verschiedenen Füssen den Rhythmus nicht merklich, da sich durch dieselbe die rhythmische Gliederung nur etwas stärker abhebt. Dagegen zerreisst eine Pause innerhalb eines Fusses geradezu diesen Fuss und macht ihn als rhythmisches Glied des Verses unkenntlich. In folgenden Versen ist daher der Tonsylbenstoss ein unbedingter Verstoss gegen den Versrhythmus:

a) Tonsylbenstoss innerhalb eines Jambus:

Bois, prés, | fontai|nes, fleurs, | qui voyez | mon teint blême.

MOLIÈRE.

Je vais | le déplorer, | *va, cours,* | vole et nous venge.

CORNEILLE.

b) Tonsylbenstoss innerhalb eines Anapäst:

Ce monsieur | Loy*zi por*|te un air | bien deloyal

MOLIÈRE.

Il fera | dem*ein jour* | et la nuit | porte avis.

CORNEILLE.

La *mer sem*|ble un troupeau | secouant | sa toison

VICTOR HUGO.

c) Tonsylbenstoss innerhalb eines Päon:

Ainsi | que la naissan|ce ils ont | les esp*rits bas.*

CORNEILLE.

Ne vie|nne attaq*uer Dieu* | jusqu'en son sanctuaire

RACINE.

Vergleicht man mit diesen Beispielen den Vers

Viens, mon *fils,* | *viens,* mon *sang,* | *viens* réparer | ma honte.

CORNEILLE.

welcher sogar zwei Tonsylbenstösse, aber beide zwischen den Sylben verschiedener Versfüsse aufweist, so empfindet man deutlich, dass dieselben ohne Zerreissung des Rhythmus durch Einschiebung einer Pause beseitigt werden. Hierzu kommt in dem angeführten Verse noch als weitere Milderung der Umstand, dass eine solche Pause an den betreffenden Stellen auch durch den Sinn des Satzes begründet ist.

3. Die grössere oder geringere Härte des Tonsylbenstosses hängt öfter auch von der Bedeutung der Worte ab, deren Sylben ihn hervorbringen. Wenn die betreffenden Worte so beschaffen sind, dass sie sich dem Inhalte nach zu einem Begriff verschmelzen lassen, so kann eine der betreffenden Sylben eine leichte Dämpfung eher vertragen als im entgegengesetzten Falle. Der oben erwähnte Tonsylbenstoss ép*oux l'est* ist auch nach dieser Richtung hin sehr hart, weil *époux l'est* sich nicht zu einem Begriff verschmelzen lässt, indem das *l'* auf einen vorhergehenden Begriff (*Romaine*) hindeutet und bei der Dämpfung von *époux* drei Wörter *époux, l', est* in eines verschmelzen würden. Auch in den Verbindungen *bois, prés* und *va, cours* der vorher angeführten Verse ist aus gleichem Grunde der Tonsylbenstoss sehr hart, weil diese Verbindungen coordinirte Begriffe enthalten, deren keiner dem andern durch Dämpfung untergeordnet werden kann. Eben so sind die Tonsylbenstösse la *mer sem*ble, Lo*yal par*le hart, weil Subjekt und Verbum nicht zu einem Begriff verschmelzen. Dagegen kommen z. B. zwischen Substantiven und Adjec-

tiven alle Schattirungen grösserer oder geringerer Härte des Tonsylbenstosses vor — bis herab zu dem Falle, wo eines der beiden Worte den Satzaccent trägt und damit der Tonsylbenstoss überhaupt erlischt (siehe Artikel 15). So sind in den Versen

D'adorateurs | zélés | à pei|ne un pe*tit nom*bre
Ose des prem*iers temps* | nous retracer | quelque ombre

RACINE, ATHALIE I, 1.

die Tonsylbenstösse zwischen *petit* und *nombre,* sowie zwischen *premiers* und *temps* entschieden noch vorhanden, weil hier die Eigenschaftsworte ihrer Bedeutung nach zu wichtig sind, um eine genügende Dämpfung ihrer Tonsylben zu gestatten; immerhin aber sind diese Härten weniger stark als die früher angeführten, weil ein Eigenschaftswort sich dem Hauptworte bis zu gewissem Grade stets unterordnet.

(23) Nach diesen Bemerkungen über den harten Tonsylbenstoss gehen wir zur Erläuterung der einzelnen Versfüsse über.

1. Der Jambus kann nur die Form ⏑ — haben, weil — — einen harten Tonsylbenstoss geben würde. Doch lassen sich im Jambus zwei Schattirungen unterscheiden, je nachdem die erste Sylbe ganz unbetont ist, wie z. B. in *ămōur, părtōut, jĕ viēns,* oder eine schwache Tonsylbe ist, welche durch eine darauf folgende starke Tonsylbe gedämpft ist, wie z. B. in *ĕn fōu|le, dĕs flōts.*

2. Der Anapäst lässt zwei verschiedene Formen zu:

⏑ ⏑ — und — ⏑ —,

die wir als erste und zweite Form unterscheiden. Die mittlere Sylbe desselben kann nicht betont sein, da sie sonst mit der Endsylbe einen harten Tonsylbenstoss geben würde. Beide Formen des Anapäst zeigen verschiedene Abstufungen, je nachdem die rhythmisch unbetonten Sylben tonlose oder gedämpfte Tonsylben sind. Beispiele der ersten Form des Anapäst sind: *cĕpĕndānt, l'hĭyăcīn*|the, *ăssŏupī, lĕs fŏyērs, lă clărté, lă plŭs pū*|re, *vŏus vŏyēz, jĕ rĕnds grā*|ce. Beispiele der zweiten Form sind: *ōui, jĕ viĕns; fērme ău lōin; fōnt rĕlūi*|re. Bei dieser zweiten Form ist es nöthig, dass die Betonung der Schlusssylbe des Fusses so stark

sei, dass sie durch die Betonung der Anfangssylbe nicht zu sehr herabgedrückt wird. Ist dies der Fall, so kann die Anfangssylbe sehr wohl den Satzaccent tragen, ohne dass der Rhythmus dadurch geschädigt wird, wie in dem bereits früher angeführten Verse

Juge tous | les mortels | avec d'éga|les lois.

In dem Verse

Ose des premiers temps | nous retracer | quelque ombre

geben dagegen die drei ersten Sylben keinen Anapäst, da derselbe mit starker Tonsylbe beginnen und mit einer schwachen Tonsylbe (*des*) schliessen würde, ohne dass diese letztere durch den Ictus verstärkt wäre (weil ihr Platz nicht mit der Endsylbe des Verses correspondirt).

3. Bei dem Päon kann man ebenfalls nur zwei Formen, nämlich eine erste ⏑ ⏑ ⏑ – und eine zweite – ⏑ ⏑ – unterscheiden. Denn eine Betonung der zweiten Sylbe würde ihn in zwei Jamben auflösen und eine Betonung der dritten würde einen harten Tonsylbenstoss erzeugen. Beispiele der ersten Form sind; *rugissement*, *illusion*, *la nation*, *initier*, *l'impiété*, *le moribond*, *la baroni*|e, *vous attendez*. — Beispiele der zweiten Form sind; *viens réparer*, *dit le nua*|ge, *l'ombre envahit*. Bei der zweiten Form des Päon muss ebenfalls die Betonung der Schlusssylbe im Verhältniss zu derjenigen der Anfangssylbe genügend stark sein. Dem rhythmischen Charakter nach gehören Jambus und Päon als Versfüsse gerader Sylbenzahl in einerlei Classe und können dem Versfusse ungerader Sylbenzahl, dem Anapäst gegenüber, in gewissem Sinne als gleichartig betrachtet werden.

(24) Um die relative Häufigkeit, in welcher die einzelnen Versfüsse in der Sprache sich vorfinden, richtig abzuschätzen, muss man sich erinnern, dass dieselbe in zusammenhängender Rede nicht bloss von dem einzelnen Worte, sondern von den Verbindungen mehrerer Wörter zu Satzgliedern abhängt.

Obwohl daher die Zahl zweisylbiger Wortformen, wie z. B. *rendons*, *cheval* u. s. w. im Französischen sehr gross ist, so wird

doch von ihnen der Jambus in den wenigsten Fällen gebildet, weil meist vor diesen Wörtern gedämpfte einsylbige Wörter stehen, welche ihre grammatische Abhängigkeit oder nähere Bestimmung angeben. Diese zweisylbigen Wörter liefern daher vorwiegend Anapäste, wie *un cheval, au cheval, des chevaux, nous vendons* u. s. w. Der Jambus wird vielmehr am häufigsten von zwei Wörtern aus je einer lautenden Sylbe gebildet. Er kommt hiernach in erster Linie zu Stande durch die grosse Zahl einsylbiger Verbalformen (bez. zweisylbiger weiblicher Endung) mit vorhergehendem oder folgendem Pronom conjoint, wie z. B. *je dois, tu crois, crois-tu?, il vient, il ai*|me, *elle ai*|me, *tu sou*|ffres; sodann durch Substantive einer lautenden Sylbe mit vorhergehendem Artikel, Adjectif démonstratif oder possessif, auch durch einsylbige Präpositionen, Zahlwörter und Adjectiva, welche vor solchen Substantiven stehen, wie z. B.: *un lac, mon pè*|re, *du pè*|re, *au pè*|re, *des pè*|res, *mon â*|me, *ma fla*|mme, *son chien, leurs mains, sans peur, de crain*|te, *trois monts.* Von den Verbalformen aus zwei lautenden Sylben sind es diejenigen, die kein Pronom conjoint vor sich verlangen, welche oft Jamben abgeben: also die Participien und Infinitive, wie *aimant, dormant, voyant, aimé, dormi, rendu, aimer, dormir, pouvoir, appren*|dre; die übrigen zweisylbigen Verbalformen bilden häufiger Anapäste. In letzter Linie tragen dann natürlich auch andere zweisylbige Wortformen zur Bildung des Jambus bei, wie *Puissants seigneurs terriens* u. s. w.

Der Anapäst wird, wie schon erwähnt, von der fast zahllosen Menge von Verbalformen zweier lautenden Sylben — man erinnere sich, dass die pluralischen Formen auch einsylbiger Verba zweisylbig sind — mit vorhergehendem Pronom gebildet, wie *nous aimons, je finis, vous voyez, qu'il recoi*|ve; aus den einsylbigen Verbalformen mit zwei vorhergehenden tonlosen oder gedämpften einsylbigen Wörtern, wie *tu me vois, il lui rend* u. s. w. und aus dreisylbigen Infinitiven und Participien, wie *recevoir, recevant, attendu, entendant* u. s. w. Sodann aus Substantiven zweier lautenden Sylben mit vorhergehendem einsylbigen Bestimmungswort,

wie *les soutiens, mes paro|les, ces montag|nes au péril* u. s. w. Ferner aus den häufigen Verbindungen dreier einsylbigen Wortformen wie *vers ce ciel, de son coeur* und endlich noch durch dreisylbige Wortformen, wie *cependant, lentement* u. s. w. Man darf daher behaupten, dass der Anapäst derjenige Versfuss ist, welcher bei der Verbindung französischer Wörter zum Satze am häufigsten gebildet wird.

Der Päon endlich rührt von viersylbigen Wörtern her, namentlich den Substantiven auf *-ion, -été, -ment,* wie *illusion, impiété. mugissement* und den Adjectiven auf *-ieux* und *-iel* wie *harmonieux, matériel,* wird aber noch häufiger durch dreisylbige Wortformen mit vorhergehendem einsylbigen Wort gebildet, wie *nous connaissons, le general, la nation* u. s. w. Auch durch vier einsylbige Wörter kann er gebildet werden, wie *ce que je vois.* Seiner Häufigkeit nach steht er hinter dem Anapäst, während er mit dem Jambus in einer Reihe steht.

(25) Die Entstehung der französischen Versfüsse im geschlossenen Satz und die Natur dieser Versfüsse, wie sie im Vorhergehenden dargelegt wurde, führt nun sofort zu dem wichtigen Ergebniss, dass der französische Tonsylbenvers aus **lauter gleichen** Versfüssen in umfangreicherer Dichtung **nicht** gebildet werden kann.

Zunächst ist klar, dass trochäische oder gar dactylische Rhythmen der französischen Sprache so fremd sind, dass sie selbst durch Künsteleien kaum gebildet werden können. Fortlaufende Verse aus lauter Jamben würden ferner alle drei- und viersylbigen Wörter, da dieselben nur einen Accent und zwar auf der letzten Sylbe tragen, ausschliessen und ausserdem die zahlreichen Verbindungen ein- und zweisylbiger Wörter, sowie je dreier einsylbiger Wörter, welche nach dem Vorigen Anapäste bilden, verbannen. Diese unerhörte Beschränkung in der Wahl der Wörter und in ihrer syntaktischen Verbindung kann die dichterische Sprache, soll sie nicht arm und gekünstelt zugleich werden, nicht auf sich nehmen. Verse aus lauter reinen Anapästen würden alle

viersylbigen Wörter (männlicher Endung) aus der Dichtung verbannen und die syntaktische Verbindung der übrigen durch den Ausschluss des Jambus erschweren. Fortlaufende Verse aus lauter Anapästen wären indessen noch am ersten möglich, weil der Anapäst der in der französischen Sprache häufigste Versfuss ist. Indessen würde sich bei solchen Dichtungen noch ein anderer Missstand einstellen. Weil nämlich der Wortton die französischen Wörter nicht zerschneidet, sondern abschliesst, so würden Folgen von lauter anapästischen Versen häufig in lauter kurze dreisylbige Verse zerfallen und dadurch monoton werden. Dass fortlaufende Verse aus lauter Päonen durch die Vermeidung der syntaktisch alle Augenblicke sich einstellenden anapästischen Betonung ebenfalls die dichterische Sprache in unzulässiger Weise beschränken, ist eben so ohne weiteres klar.

Die Möglichkeit, in accentuirenden Sprachen längere Dichtungen in Versen aus lauter gleichen Versfüssen abzufassen, setzt voraus, dass die Wörter der Sprache nicht einförmig betont seien, wie es in der französischen Sprache der Fall ist. Jambische und trochäische Versmasse fallen z. B. der deutschen Sprache deswegen nicht schwer, weil die meisten Wörter derselben so betont sind, dass die unbetonten Sylben mit den betonten abwechseln (V̄at͡er, g͡esūnd, er͡hāb͡en) und die längeren Wörter meist in demselben unmittelbaren Wechsel mehrere Tonsylben aufweisen (w̄und͡erv̄oll, L̄eb͡ensār͡t, St̄und͡enschl̄ag, Er͡hāb͡enh̄eit). Der Mangel dieser Eigenschaft ist der Hauptgrund, weswegen die französische Sprache rein jambische Dichtungen nicht aufzuweisen vermag. Aber auch jene andere Eigenschaft, die wir erwähnten, setzt sich Rhythmen aus lauter gleichen Füssen im Französischen entgegen: nämlich die, dass die Betonung die französischen Wörter immer schliesst, so dass Ende des Wortes und Ende des Versfusses im Französischen ganz oder doch (bei den Wörtern weiblicher Endung) nahezu zusammenfallen. Ein Rhythmus, der diese Eigenschaft hat, hält den Vers als Ganzes nicht zusammen; vielmehr ist ein Rhythmus um so kräftiger, je mehr er in die Wörter der

(einfache Vocale oder Diphthongen) enthält. Die Worte theilen sich also ihrer inneren Natur nach in Sylben ab und die Sylbenzählung wird daher eine ausgezeichnete Grundlage des Verses bilden können*). Dies muss um so mehr der Fall sein, je mehr der Charakter der Sprache, wie dies im Französischen der Fall ist, nach einer unterschiedslosen prosodischen Werthschätzung aller Sylben hindrängt. Zu dieser ersten Forderung tritt als zweite und sie nothwendig ergänzende die, dass die Wahrnehmung der Sylbenanzahl für das Ohr durch eine Markirung der Schlusssylbe des ganzen Verses ermöglicht werde. Dies geschieht, indem zur Endsylbe eines jeden Verses eine starke Tonsylbe genommen wird, welche von den übrigen Tonsylben des Verses für das Ohr dadurch unterschieden wird, dass sie mit der Endsylbe eines zweiten Verses einen Reim bildet. Diese Auszeichnung des letzten Versfusses eines französischen Verses durch den Reim ist auch darum erforderlich, weil sonst bei der Ungleichartigkeit der Füsse eines und desselben Verses leicht Füsse eines Verses mit denen eines vorhergehenden oder folgenden combinirt werden könnten. Hiernach ist der Reim, neben dem Wohlklang, den er für das Ohr erzeugt, der feste Hüter der Einheit des französischen Verses. Auch in der deutschen Sprache bildet er nach einem Ausdruck von Rudolf Gottschall den musikalischen Schlussstein des Rhythmus; unentbehrlich aber zur rhythmischen Einheit ist er nur in einer Sprache, die, wie die französische, Verse aus verschiedenartigen Versfüssen als gleichartig betrachtet, sobald ihre Sylbenanzahl übereinstimmt. Dies erklärt, warum alle Versuche reimlose französische Verse zu bilden gescheitert sind.

Wir werden hiernach den französischen Vers, wie folgt, definiren:

Der französische Vers ist die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Sylben, welche aus Versfüssen d. h. aus zwei- drei- und viersylbigen Gliedern mit betonten Schlusssylben besteht und in welcher die betonte Schluss-

*) E. du Méril, l. c. p. 61.

sylbe des letzten Versfusses durch den Reim hervorgehoben wird.

(27) Wie wir früher sahen, muss ein französischer Vers, wenn er der dichterischen Sprache freie Beherrschung des Sprachmaterials gestatten soll, die gleichzeitige Verwendung eines jeden der drei Versfüsse erlauben. Die Sylbenzahl eines zu umfangreicherer Darstellung verwendbaren Verses muss also gleichmässig aus zwei-, drei- und viersylbigen Gliedern zusammengesetzt werden können. Zu dieser ersten Forderung wird für einen wohlklingenden Vers noch eine zweite treten müssen, nämlich die, dass die drei verschiedenen Versfüsse in nicht zu bunter Weise durcheinander gewürfelt werden, sondern dass der Vers, trotz der Fähigkeit, ihn aus verschiedenen Füssen zu bilden, einen möglichst gleichmässigen und reinen Rhythmus gestatte. Diese Forderung wird erfüllt, wenn sich der Vers beispielsweise sowohl aus lauter Anapästen wie auch aus lauter Jamben bilden lässt; denn der einzelne Vers kann dann regelmässig aus lauter gleichen Füssen gebaut sein und gleichwohl die Freiheit der Sprache und die Lebendigkeit des Rhythmus dadurch gewahrt sein, dass man bei einer Folge von Versen ihn je nach Umständen bald aus Füssen der einen, bald aus Füssen der anderen Art zusammensetzt. Wir wollen nun untersuchen, bei welcher Anzahl von Sylben ein Vers der doppelten Forderung nach Zulassung aller Versfüsse und nach möglichster Gleichmässigkeit des Rhythmus genügt.

(28) Der viersylbige Vers erfüllt die gestellten Bedingungen nicht, denn er schliesst die Verwendung des Anapäst aus. Der fünfsylbige Vers schliesst die Verwendung des Päon aus, weil 1 + 4 oder 4 + 1 (— | ⏑ ⏑ ⏑ — oder ⏑ ⏑ ⏑ — | —) eine vereinzelte Sylbe abtrennen würde; auch lässt er sich weder ausschliesslich aus Jamben noch ausschliesslich aus Anapästen zusammensetzen, sondern kann nur durch einen Jambus und Anapäst in beliebiger Ordnung (2 + 3 oder 3 + 2) gebildet werden. Er kommt also keiner der gestellten Forderungen nach. Dagegen lässt der sechssylbige Vers nicht nur alle drei Versfüsse zu, sondern er lässt sich auch noch ausschliesslich aus Jamben und

ausschliesslich aus Anapästen bilden. Er kann nämlich zunächst aus drei Jamben zusammengesetzt werden:

$$6 = 2 + 2 + 2 = \smile - | \smile - | \smile -$$

z. B.: Les trè|fles d'eau | flottants,
oder Songez | aux tom|bes fraîches;

sodann aus zwei Anapästen:

$$6 = 3 + 3 = \overline{\smile} \smile - | \overline{\smile} \smile -$$

z. B.: On dirait | qu'on entend
Le bourgeon | qui se fend

und der Päon tritt in ihm auf, wenn man ihn mit dem Jambus verbindet. Dies giebt zwei Formen:

$$6 = 2 + 4 = \smile - | \overline{\smile} \smile \smile -$$

z. B.: La plai|nte monotone
oder Piverts | et grimpereaux

und $6 = 4 + 2 = \overline{\smile} \smile \smile - | \smile -$

z. B.: Et le gazon | qui pousse
oder Son éventail | d'argent.

Die erste Form $6 = 2 + 2 + 2$ hat rein jambischen und die beiden letzten Formen $6 = 2 + 4$ und $6 = 4 + 2$ haben offenbar annähernd jambischen Charakter, während die zweite Form $6 = 3 + 3$ rein anapästischen Charakter zeigt. Ein Anapäst mit einem Jambus kann im sechssylbigen Verse nicht vorkommen, weil $3 + 2 = 5$ eine Sylbe vom Verse absondert; für die Verbindung eines Anapäst mit einem Päon enthält aber der Vers eine Sylbe zu wenig ($3 + 4 = 7$). Somit hat der sechssylbige Vers noch die Eigenschaft, dass er keine Vermischung des Versfusses ungerader Sylbenzahl mit den ihrem Charakter nach unter sich verwandten Versfüssen gerader Sylbenzahl gestattet, ein Umstand, der seine Harmonie wesentlich bedingt. Er hat ferner die Eigenschaft, dass er durch den Ton entweder in lauter gleiche Theile ($6 = 2 + 2 + 2$ und $6 = 3 + 3$) getheilt wird oder dass die Theilung in zwei ungleiche Theile ($6 = 2 + 4$ und $6 = 4 + 2$) nach dem einfachen Verhältnisse $1 : 2$ geschieht. Wir erkennen somit in dem **sechssylbigen** Verse denjenigen Vers, der bei geringster Sylbenanzahl aus allen Versfüssen zusammengesetzt werden kann, während zugleich

alle diese Zusammensetzungen einen gleichmässigen und harmonischen Rhythmus erzeugen. Dieser Vers wird sonach für Verse grösserer Dimensionen eine ausgezeichnete Grundlage bilden können.

(29) Geht man über den sechssylbigen Vers hinaus zum siebensylbigen über, so ist der rhythmische Mangel dieses Verses der, dass er sich weder aus lauter Versfüssen gerader Sylbenanzahl (d. h. aus lauter Jamben oder aus einer Verbindung von Jamben mit Päonen) noch aus lauter Anapästen bilden lässt. Dasselbe gilt vom elfsylbigen Verse, während der neunsylbige zwar die Zusammensetzung aus lauter Anapästen, aber nicht eine Bildung aus lauter geraden Füssen*) gestattet. Der acht- und der zehnsylbige lassen sich wiederum nicht aus lauter Anapästen bilden. Erst der zwölfsylbige Vers gestattet wiederum eine Zusammensetzung sowohl aus lauter geraden wie aus lauter ungeraden Versfüssen, wie schon die Möglichkeit einer Zusammensetzung aus zwei sechssylbigen Versen zeigt; er besitzt also ebenfalls ausgezeichnete harmonische Eigenschaften, ohne der Sprache bei seiner Zusammensetzung Zwang anzuthun. Allgemein erkennt man, dass die Sylbenanzahl eines Verses den Divisor 6 haben muss, wenn der Vers der Forderung nach reinen Rhythmen aus lauter geraden und zugleich aus lauter ungeraden Füssen genügen soll. Diese Bedingung würde also nach dem zwölfsylbigen Verse erst wieder der achtzehnsylbige Vers erfüllen. Die französische Sprache ist daher — von Ausnahmen abgesehen — über die Bildung zwölfsylbiger Verse nicht hinausgegangen; was hätte ihr in der That der dreizehnsylbige Vers nützen sollen, der nur aus der Vermischung gerader und ungerader Versfüsse gebildet werden kann oder der vierzehnsylbige, der die Bildung aus reinen Anapästen ausschliesst? Verse dieses Charakters von geringerer Sylbenanzahl sind schon verwerthbar, weil bei geringerer Sylbenanzahl die oft wiederkehrende feste Tonsylbe des Reims den Rhythmus stärker gliedert. Bei Versen von grösserer Sylbenanzahl aber fehlt

*) Gerade und ungerade Versfüsse nennen wir die Füsse von gerader und ungerader Sylbenanzahl.

nicht nur diese Gliederung, sondern der vorhandene Reim ist in ihnen noch dadurch geschwächt, dass das Ohr auf die Wiederkehr desselben Klanges allzulange warten muss. Dies ist auch der Grund, warum in allen reimenden Sprachen die Dimensionen der einzelnen Verse verhältnissmässig beschränkte sind.

(30) Der Möglichkeit ihrer rhythmischen Gliederung nach lassen sich somit die französischen Verse folgendermassen eintheilen*):

I. Verse, deren Sylbenanzahl aus lauter gleichartigen Füssen zusammengesetzt werden kann.

a) Aus Füssen beiderlei Art:

Der sechs- und der zwölfsylbige Vers.

b) aus Füssen nur einer Art:

α. Nur aus geraden Füssen:

Der vier-, acht- und zehnsylbige Vers.

β. Nur aus ungeraden Füssen:

Der neunsylbige Vers.

II. Verse, deren Sylbenanzahl keine Zusammensetzung aus lauter gleichartigen Füssen gestattet.

Der fünf-, der sieben- und der elfsylbige Vers.

Die Verse der Gruppe II kann man passend als ungleichfüssige Verse bezeichnen, weil sie nur aus ungleichartigen Füssen gebildet werden können. Ihr diametral gegenüber steht der sechssylbige Vers, insofern er nur aus gleichartigen Füssen gebildet werden kann. Indessen konnte er trotz dieser ausgezeichneten Eigenschaft in umfangreicherer Dichtung darum keine Verwendung finden, weil seine geringe Sylbenanzahl die Anwendung längerer Satzperioden auf die Dauer nicht gestattet. Die französische Dichtung musste daher einen Vers von grösserer Sylbenanzahl für die erzählende und dramatische Dichtung suchen. In der Gruppe I, die ihrer harmonischen Vorzüge wegen allein hierbei in Betrachtung kommen konnte, traten in die Wahl, welche die Sprache instinctiv treffen

*) Die geraden Füsse unter sich (Jambus und Päon) nennen wir gleichartig, ebenso die ungeraden (Anapäste) unter sich, so dass man hiernach von gleichartigen Füssen zweier Arten sprechen kann. Ungleichartig heissen mehrere Füsse, wenn sie theils gerade, theils ungerade sind.

musste, der acht-, neun- und zehnsylbige Vers vermöge gleicher harmonischer Eigenschaften mit gleichem Anspruche auf Berücksichtigung ein, der zwölfsylbige Vers dagegen, vermöge seiner Fähigkeit aus gleichen Füssen beiderlei Art zusammensetzbar zu sein, hatte von vorn herein vor den anderen einen Vorzug voraus, der ihm früher oder später den ersten Rang in der Dichtung sichern musste. Dazu kam noch, dass dieser Vers im Stande war eine weitere Forderung, welche die Sprache an jeden Vers längerer Dimension stellen musste, vollkommener als die übrigen zu befriedigen.

Wäre nämlich Versen grösserer Sylbenanzahl, wie z. B. dem neun-, zehn- und zwölfsylbigen Verse, die Freiheit geblieben aus den verschiedenen Versfüssen auf jede mögliche Weise, die ihre Sylbenanzahl zulässt, gebildet zu werden, so hätte die eine unveränderliche starke Tonsylbe am Versschluss trotz ihrer Auszeichnung durch den Reim nicht mehr hingereicht, diesen Versen den Charakter der Einheit und der rhythmischen Verwandtschaft zu wahren. Verse derselben Sylbenanzahl hätten ein zu grosses Schwanken zwischen ganz verschiedenartigen Formen gezeigt. Welches Ohr hätte z. B. die verschiedenen Formen $3+4+3+2$, $2+3+3+2+2$, $2+2+4+4$, $4+3+3+2$, $3+3+3+3$ etc. des zwölfsylbigen Verses aus der gleichen Sylbenanzahl und der reimenden Tonsylbe am Schluss allein als rhythmisch gleichwerthig empfunden? Oder wer hätte verwandten Rhythmus aus den Formen $3+4+3$, $2+2+3+3$, $3+2+3+2$ des zehnsylbigen Verses herausgehört? Die Auswahl unter den verschiedenen Formen, welche ein Vers grösserer Sylbenanzahl zulässt, musste also beschränkt werden. Es mussten die in ein und derselben Dichtung als gleichartig beanspruchten Verse von einerlei Sylbenanzahl in ihren verschiedenen zulässigen Formen ausser der reimenden Tonsylbe am Schluss noch ein anderes rhythmisches Element gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeit des rhythmischen Typus erhielten sie durch die Bestimmung, dass ausser der Schlusssylbe des Verses noch eine zweite bestimmte Sylbe desselben Verses eine Tonsylbe sein muss, so dass der Vers grösserer Sylbenanzahl durch diese feste innere

Tonsylbe stets auf dieselbe Weise in zwei Theile zerlegt wird, deren jedem eine unveränderliche Sylbenanzahl zugehört. Diese feste Tonsylbe, welche den Vers durch die Betonung in zwei Theile zerschneidet, nennen wir die zerschneidende Tonsylbe, ihre Betonung rhythmischen Schnitt oder Cäsur. Ein zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe bedeutet hiernach einen Vers von zehn Sylben, dessen vierte und zehnte Sylbe Tonsylben sein müssen.

(31) Um also Verse von gleicher Sylbenanzahl als rhythmisch gleichartig zu verwenden, muss man sie, wenn die Sylbenanzahl eine grössere ist, alle in derselben Weise rhythmisch durch die Cäsur schneiden d. h. in allen dieselbe bestimmte Sylbe im Innern des Verses zu einer Tonsylbe machen. Es ist nun zu untersuchen, wie diese Cäsur beschaffen sein muss, um den Versen, die wir bis jetzt als die brauchbarsten und harmonischsten erkannt haben, möglichst vollkommene rhythmische Formen zu geben.

Zunächst darf offenbar die Cäsur den Vers nicht in zwei allzu ungleiche Theile zerlegen, weil die innere feste Tonsylbe mit der reimenden Tonsylbe am Schluss um so bestimmter correspondirt, je übereinstimmender die Sylbenanzahl ist, nach welcher beide auftreten. Von den beiden Verstheilen, welche die Cäsur schafft, muss jeder wieder in sich eine selbstständige rhythmische Gliederung und eine gewisse syntaktische Selbstständigkeit zulassen; dies ist aber nur der Fall, wenn ein solcher Verstheil wenigstens viersylbig ist. In diesem Falle ist er gross genug, um selbstständige Satzglieder zu bilden, keine im Vers zulässigen Wörter, wie die viersylbigen, auszuschliessen und rhythmische Gliederung zu erlauben, je nachdem er als Doppeljambus oder als Päon auftritt. Ein Verstheil von drei Sylben liesse dagegen nur den Anapäst zu und würde als blosser Versfuss nicht als über demselben stehender Verstheil empfunden. Für eine gute Cäsur ergeben sich daher in den Versen, um die es sich gegenwärtig handelt, nur folgende Formen:

1. Achtsylbiger Vers.

$8 = 4 + 4.$

2. Neunsylbiger Vers.

$9 = 4 + 5$ oder $= 5 + 4$.

3. Zehnsylbiger Vers.

$10 = 4 + 6$ oder $= 6 + 4$; $10 = 5 + 5$.

4. Zwölfsylbiger Vers.

$12 = 4 + 8$ oder $= 8 + 4$; $12 = 5 + 7$ oder $= 7 + 5$; $12 = 6 + 6$.

Der achtsylbige Vers mit der Cäsur in der Mitte schliesst die Verwendung von Anapästen aus und ist schon aus diesem Grunde für umfangreichere Darstellung ungeeignet. Er wäre mit dieser Cäsur für grössere dichterische Schöpfungen überhaupt noch zu kurz und würde mit ihr den Zerfall in Einzelfüsse begünstigen, zu welchem der französische Vers wegen des Zusammentreffens der Wortschlüsse mit den Schlüssen der Versfüsse so wie so hinneigt. Dies erklärt, warum er überhaupt keine Cäsur erhalten hat: er ist cäsurlos geblieben, zumal bei seiner Dimension die starke Tonsylbe des Reimes noch hinreicht, um bei einer Folge von Versen die Einzelverse als rhythmisch verwandt zu empfinden. Der neunsylbige Vers in den Formen $9 = 4 + 5$ oder $9 = 5 + 4$ würde immer einen ungleichartigen Rhythmus geben und also die Forderungen der Harmonie nicht genügend erfüllen. Dasselbe gilt von den Formen $5 + 7$ und $7 + 5$ des zwölfsylbigen Verses. In der Form $4 + 8$ oder $8 + 4$ desselben Verses wäre der achtsylbige Verstheil im Verhältniss zum viersylbigen zu gross und liesse in sich zu verschiedenartige Formen zu ($8 = 4 + 4 = 3 + 2 + 3 = 3 + 3 + 2 = 2 + 3 + 3$), die zum grossen Theile Rhythmen aus ungleichartigen Füssen darstellen.

Es bleiben somit nur die Formen $4 + 6$ und $6 + 4$ des zehnsylbigen Verses und die Form $6 + 6$ des zwölfsylbigen übrig. Diese Versformen haben in der That ganz besondere Eigenschaften, die sie allein auszeichnen. Die durch die Cäsur gebildeten Verstheile sind entweder vier- oder sechssylbig und stellen daher für sich stets Formen aus lauter gleichartigen Füssen dar, dies erhöht ihre Fähigkeit, sich innerhalb des ganzen Verses als besonderer Theil abzuheben. Ferner ist mindestens einer der beiden Verstheile sechssylbig, so dass als Basis des so geschnittenen zehn- und zwölf-

sylbigen Verses derjenige Vers auftritt, der, wie gezeigt wurde, in höchstem Grade die Forderung des Wohlklanges mit derjenigen nach Zulassung aller Wortformen vereint. Die Cäsur theilt ferner den einen Vers ganz, den anderen annähernd (im Verhältniss 2:3) in gleiche Theile. Von den beiden Formen des zehnsylbigen Verses wird endlich diejenige mit der Cäsur auf der vierten Sylbe 10 = 4 + 6 vollkommener sein als diejenige mit der Cäsur auf der sechsten. Denn wenn ein Vers in zwei ungleiche Theile getheilt wird, so muss der zweite der längere sein, weil er den Vers entwickelt und durch den Reim abschliesst; der erste Theil kann nur eine Vorbereitung zum zweiten sein*).

Alles zusammengenommen haben wir folgendes Endergebniss:

Der **zwölfsylbige Vers mit der Cäsur in der Mitte und der zehnsylbige Vers mit der Cäsur nach der vierten Sylbe** zeichnen sich vor allen sonst möglichen längeren französischen Versen dadurch aus, dass sie beide Versformen aus lauter gleichen Füssen gestatten und zwar der erste aus **beiden** Arten von Füssen (12 = 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 3 + 3 + 3 + 3), der letzte aus **einer** Art (10 = 2 + 2 + 2 + 2 + 2); sie werden ferner in bevorzugter Weise durch die rhythmische Cäsur in Theile zerschnitten, welche in sich immer rhythmisch gleichartig sind, wodurch auch die rhythmisch ungleichartigen Formen beider Verse — wie z. B. 12 = (2 + 2 + 2) + (3 + 3), 10 = (2 + 2) + (3 + 3) — einen Eindruck der Regelmässigkeit machen**). Diese beiden Verse zeigen also in höchstem Grade dasjenige Ebenmass, welches französische Rhythmik, wenn sie auf die Mehrheit des Sprachmaterials passen soll, gewähren kann.

Wir werden daher nicht erstaunt sein, wenn die Sprache bereits in ältester Zeit ihre unbewusste Wahl auf einen dieser

*) Gramont l. c. p. 106. Vergl. Ackermann l. c. p. 54.

**) Eine Sylbenvereinigung, welche nur gerade oder nur ungerade Füsse enthält, soll rhythmisch gleichartig heissen; enthält eine Sylbenvereinigung gerade und ungerade Füsse, so soll sie rhythmisch ungleichartig genannt werden.

Verse, nämlich den zehnsylbigen, lenkte und sich seiner ausschliesslich zu epischer Darstellung bediente und eben so natürlich wird uns die geschichtliche Thatsache erscheinen, dass sie die Oberherrschaft dieses Verses sofort abschüttelte, um die des zwölfsylbigen Verses auf sich zu nehmen, sobald französische Dichter die ersten Versuche umfangreicherer Darstellung in diesem letzteren Verse gewagt hatten. —

(32) Nachdem wir im Vorigen die allgemeine Gestaltung französischer Verse entwickelt und den möglichen Vorrath rhythmischer Formen übersehen haben, gehen wir an die Darstellung der Rhythmen der einzelnen Verse. Zu diesem Zwecke theilen wir die französischen Verse folgendermassen ein:

A. Einfache Verse

d. h. Verse, welche innerhalb einer geringen Anzahl rhythmischer Formen variiren und daher zu ihrer rhythmischen Einheit keiner inneren festen Tonsylbe (Cäsur) bedürfen.

Classe I: Einfache cäsurlose Verse aus gleichartigen Füssen.

1) Der viersylbige Vers.
2) Der sechssylbige Vers.

Classe II: Einfache cäsurlose Verse aus ungleichartigen Füssen.

3) Der fünfsylbige Vers.

B. Zusammengesetzte Verse

d. h. Verse, welche zwischen einer grösseren Anzahl rhythmischer Formen variiren und welche als Zusammensetzungen einfacher Verse aufgefasst werden können.

α. Verse mit rhythmischer Cäsur

d. h. Verse, deren rhythmische Formen durch eine innere feste Tonsylbe, die den Vers in zwei einfache Verse zerlegt, beschränkt werden und welche hierdurch den Charakter der Regelmässigkeit erhalten.

Classe III: Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur, welche Formen aus lauter gleichen Füssen enthalten.

a) Formen aus gleichen Füssen zweierlei Art.

4) Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylbe.

b) Formen aus gleichen Füssen nur einer Art.

5) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.
6) Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der dritten Sylbe.

Classe IV: Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur, welch keine Formen aus lauter gleichen Füssen enthalten.

7) Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.
8) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.
9) Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

β. Verse ohne rhythmische Cäsur

d. h. Verse, welche durch den Mangel einer festen inneren Tonsylb bei gleichzeitiger Reichhaltigkeit an verschiedenen rhythmischen Fo men den Charakter rhythmischer Ungleichmässigkeit erhalten.

Classe V: Zusammengesetzte cäsurlose Verse.

10) Der siebensylbige Vers.
11) Der achtsylbige Vers.

An die Erörterung dieser fünf Classen von Versen schliesse wir dann einige Mittheilungen über Versuche, Verse von meh als zwölf Sylben zu verwenden, sowie die nöthigen Angabe über das Vorkommen drei-, zwei- und einsylbiger Verse.

Vierter Abschnitt.

Einfache cäsurlose Verse.

Classe I. Einfache cäsurlose Verse aus gleichartigen Füssen.

1) Der viersylbige Vers.

(33) Der viersylbige Vers (Vers de quatre syllabes, Tétrasyllabe) kann aus einem einzigen Päon oder aus zwei Jamben bestehen. Wird er von einem Päon gebildet, so ist diejenige Form dieses Fusses, welche mit einer starken Tonsylbe beginnt, derjenigen vorzuziehen, welche mit einer unbetonten Sylbe anfängt. Wir deuten diese Formen beziehungsweise durch die Zeichen p′ und p an, so dass also

p = ⏑ ⏑ ⏑ — z. B. illusion, que j'adorais

p′ = — ⏑ ⏑ — z. B. fleurs arrosées.

Die Form p′ ist für den Vers deswegen tauglicher, weil der rhythmische Wechsel, den die Unterbrechung und Wiederaufnahme der Betonung erzeugt, eindringlicher ist als der blosse Anschlag der Betonung nach vorhergehender Tonlosigkeit. Der viersylbige Vers in der Form p′ ist also gegliederter als derselbe Vers in der Form p. An sich ist indessen die Form p nicht unzulässig; zu vermeiden ist nur ihre unmittelbare Wiederkehr in zwei Versen hinter einander*), weil dies eine Folge von 4 + 4 = 8 Sylben ergiebt, die auf sechs tonlose Sylben nur zwei betonte enthalten,

*) Bemerkung Ackermann's l. c. p. 44. Doch geht Ackermann zu weit, wenn er die Form p — ja sogar die Formen (j) und (p′) — vom viersylbigen Verse ausschliessen will, auch dann, wenn diese Form von Formen mit zwei Tonsylben eingeschlossen ist. Denn wenn sich auch in letzterem Falle, wie er meint, p mit einer der einschliessenden Formen zu einem

ein Verhältniss, welches für rhythmische Gliederung nicht genü
Auch die Anwendung der Form p in Gestalt eines viersylbig
Wortes wird wenig vortheilhaft sein, weil, wenn ein Wort d
ganzen Vers einnimmt, zu der Schwäche der rhythmischen Gli
derung noch die Abwesenheit der syntaktischen Gliederung tri
ist das betreffende viersylbige Wort überdies noch von schlechte
Klange wie z. B. die Wörter auf *-ion* (wegen ihrer im Vers üb
chen künstlichen Trennung der Vocale der Endung), so verein
gen sich die Ansprüche von Rhythmus, Satzbau und Klang
dem Verlangen nach Ausschluss solcher Wörter*).

Von gleicher rhythmischer Kraft wie die Form p′ ist d
Form des Doppeljambus. Sie soll durch j angedeutet werden, al

j = ⏑ — | ⏑ —, z. B. ⏑ au ¯ bord | ⏑ des ¯ prés,

wenn die zweite Sylbe eine starke Tonsylbe und nicht bloss ei
durch den Ictus gehobene schwache Tonsylbe ist.

Ausser den reinen Formen p′, p und j finden sich Form
von weniger reiner Prägung. Zunächst Päone mit schwacher To
sylbe im Anfang, wie z. B. *sous le cyprès, mon ermitage,* welc
mit (p′) bezeichnet werden sollen. Ihr rhythmischer Werth i
sehr verschieden; er ist im Allgemeinen um so höher, je voll
und zusammengesetzter der Klang der schwachen Tonsylbe ist u
je mehr syntaktische Gliederung in dieser Form vorhanden i

achtsylbigen Verse mit drei Tonsylben verbindet, so wäre dies darum sch
keine Sünde gegen den Rhythmus, weil ein solcher achtsylbiger Vers n
drei Tonsylben nach seiner eigenen Angabe rhythmisch gut betont i
Ausserdem hindert aber der Reim in genügender Weise die völlige Ve
schmelzung zweier folgender viersylbiger Verse zum achtsylbigen. — W
GAND's Bemerkung l. c. p. 137, die sich wohl auf ACKERMANN stützt: „Mèt
de prose: ⏑ ⏑ ⏑ — Dans les tenèbres, Qu'on ne voit pas" ist hierna
zu modificiren. Es sei übrigens darauf hingewiesen, dass die beiden Be
spiele WEIGAND's für uns nicht ⏑ ⏑ ⏑ — sind, sondern bez. die Form
(j) und (p′) darstellen. —

*) Die angeführten Bemerkungen begründen im Wesentlichen GR
MONT's Urtheil über den viersylbigen Vers (l. c. p. 151): „*La tonique fina
peut quelquefois suffire à y marquer le rhythme.* Il ne serait pas d'un b
effet cependant qu'il n'y en eût jamais d'autre. Les mots de trois syllab
n'y devront donc figurer que par exception, et les mots de quatre en sero
exclus rigoureusement."

Aus beiden Gründen ist z. B. *sous le cyprès* ein besserer Vers als *mon ermitage*. Wie neben die Päone die Form (p′), so tritt ferner neben den Doppeljambus in seiner starken Form j, eine schwache Form (j), in welcher die Endsylbe des ersten Jambus eine schwache Tonsylbe ist, z. B. *dans la | moisson, par vos | guirlandes, et sur | les cloches*. Auch diese Doppeljamben nähern sich der starken Form des Doppeljambus um so mehr, je vollwiegender der Klang der bezüglichen schwachen Tonsylbe und je entwickelter die syntaktische Gliederung der Verbindung ist, so dass z. B. *dans la moisson* unzweifelhaft schwächer als *par vos guirlandes* und dieser Doppeljambus wieder schwächer als *et sur les cloches* ist.

Die besprochenen Formen (j) treten der Form (p′) oft so nahe, dass eine doppelte Auffassung möglich wird und z. B. *dans la moisson*, oder gar *par vos guirlandes* nach dem Rhythmus – ⏑ ⏑ – scandirt werden könnte. Indessen die Hinneigung der französischen Sprache den Accent nach dem Ende hinzuschieben, sowie die Verstärkung, welche der Ictus, der im viersylbigen Verse die zweite Sylbe trifft, der schwachen Tonsylbe des ersten Jambus zuführt, muss bei näherer Erwägung die angeführten Verse unter die Form (j) verweisen.

Zur Construction von Gedichten in fortlaufenden viersylbigen Versen sind somit drei rhythmische Formen j, p′ und p vorräthig, von denen die letztere nur sparsam verwendet werden darf; die schwächeren Formen (j) und (p′) stellen besondere rhythmische Typen nicht dar, geben aber, wenn man sie besonders bezeichnet, über die mehr oder weniger scharfe Prägung des Rhythmus Aufschluss. Auf dem mehr oder weniger geschickten Wechsel in der Verschlingung der drei typischen Formen beruht die grössere oder geringere Vollkommenheit von Gedichten in viersylbigen Versen.

(34) Ein so kurzes Mass, wie das viersylbige, kann nur ausnahmsweise durch ganze Gedichte durchgeführt werden, weil es umfangreichere Satzperioden ausschliesst. Es erschwert erzählende Darstellung und wird wirklich geeignete Verwendung nur in der lyrischen Poesie finden können. Folgendes Gedicht von Louise Collet diene als Probe der geringen Anzahl französischer Gedichte, welche aus fortlaufenden viersylbigen Versen bestehen.

LES FLEURS QUE J'AIME.

	Fleurs arrosées	p′
	Par les | rosées	(j)
	Du mois | de mai,	j
	Que je vous aime,	p
5.	Vous que parsème	p′
	L'air embaumé.	p′
	Par vos | guirlandes	(j)
	Les champs, | les landes	j
	Sont diaprés!	(p′)
10.	La marguerite	(p′)
	Mode|ste habite	j
	Au bord | des prés.	j
	Le bluet jette	p
	Sa frê|le aigrette	j
15.	Dans la | moisson;	(j)
	Et sur | les roches	(j)
	Pendent les cloches	p′
	Du liseron.	(p′)
	La chèvrefeuille	(p′)
20.	Mêle sa feuille	p′
	Au blanc | jasmin	j
	Et l'églantine	(p′)
	Plie et s'incline	p′
	Sur le chemin.	(p′)
25.	De la | pervenche	(j)
	La fleur | se penche	j
	Sous le cyprès	(p′)
	L'onde qui glisse	p′
	Voit le narcisse	p′
30.	Fleurir | tout près.	j

V. 13. Tonsylbenstoss von guter Wirkung, da er das plötzliche Ein schiessen der Kornblume im Getreide versinnlicht.

Fleurs arrosées	p′
Par les | rosées	(j)
Du mois | de mai,	j
Que je vous aime,	p
Vous que parsème	p′
L'air embaumé!	p′

Unter den 36 Versen dieses Gedichtes sind 15 Doppeljamben 21 Päone; von letzteren sind nur drei Päone von der Form p. r den 33 Versen mit je zwei Tonsylben sind also der Päon der Doppeljambus annähernd gleichmässig vertreten. Zwölf e d. h. ein Drittel der Gesammtzahl zeigt die durch Klam- ı angedeutete schwächere Prägung des Rhythmus.

Bekannt ist ein Gedicht in viersylbigen Versen von BERNARD 0—1775) *Le Hameau*, welches BÜRGER im Deutschen nach- mt hat, und dessen Anfang lautet:

Rien n'est si beau	p′
Que mon | hameau.	(j)
O que|lle image!	j
Quel paysage	p′
Fait pour Watteau!	p′
Mon ermitage	(p′)
Est un | berceau	(j)
Dont un | treillage	(j)
Couvre un caveau.	p′
Au voisinage,	(p′)
C'est un | ormeau,	(j)
Dont le feuillage	(p′)
Prête un ombrage	p′
A mon | troupeau;	(j)
C'est un | ruisseau	(j)
Dont l'on|de pure	j
Peint sa bordure	p′
D'un vert | nouveau.	i

V. 1, 5, 9, 13 u. 17 wird die schwache Betonung der zweiten Sylbe . die starke Betonung der Anfangssylbe gedämpft.

Unter diesen 18 Versen sind gleichfalls Päone und D jamben zu gleichen Theilen vertreten. Doch ist der Rhy viel weniger kräftig als in dem Gedicht von Louise Colle dem unter den angeführten 18 Versen die Hälfte rhyth schwache Formen sind.

Ein moderner Dichter, Amédée Pommier, der nach Qui Ausdruck den französischen Vers handhabt, wie ehemals Pa seinen Bogen, hat in nicht weniger als 30 correcten achtz Strophen aus viersylbigen Versen die Wandlungen beschr welche der Verjüngungsbronnen bewirkt. Folgendes ist die und fünfzehnte Strophe dieses Gedichtes *La Fontaine de Jou* welches der Verfasser ein „hydrotherapeutisches" Gedicht genan

	Eeau de Jouvence!	p′
	Philtre charmant!	p′
	Chacun | d'avance	j
	En est | gourmand.	(j)
5.	Le doux | bien-être	j
	Qu'elle fait naître	(p′)
	En nous | pénètre	j
	Subitement.	p
	Quelle ressource	p′
10.	Tu nous | fournis,	(j)
	O be|lle source	j
	Qui rajeunis,	(p′)
	Qui rends | agiles	j
	Les corps | débiles	j
15.	Aux sens | stériles	j
	Et raccornis.	(p′)

Unter diesen 16 Versen sind wiederum nahezu die (7) Päone, die Hälfte Doppeljamben. Nicht ganz ein I nämlich fünf Verse, sind rhythmisch schwache Formen. Ei ziger Vers ist ein durch ein viersylbiges Wort gebildeter Gedichte, wie das eben erwähnte, sind allerdings poetische stücke, die aber immerhin für das Studium des Rhythmu Interesse bleiben. In neuerer Zeit haben einige Dichter St

aus viersylbigen Versen mit guter Wirkung in umfangreichere Gedichte eingestreut (Victor Hugo in Les Djinns). Zur Strophenbildung mit anderen Versen wird der viersylbige Vers öfter verwendet, obwohl nicht so häufig, wie man es erwarten könnte.

2) Der sechssylbige Vers.

(35) Die Formen des sechssylbigen Verses (Vers de six syllabes, Hexasyllabe) sind ihren Haupttypen nach bereits in Artikel 28 entwickelt worden. Wir gehen jetzt näher auf dieselben ein.

Die erste Art des sechssylbigen Verses wird aus drei Jamben nach dem Schema

$2 + 2 + 2 = \smile — \mid \smile — \mid \smile —$ z. B. La fleur | des vi|gnes pousse

gebildet. Wir nennen sie die rein jambische Form und bezeichnen sie künftig mit der Ziffer 2, welche an ihre reine Zusammensetzung aus zweisylbigen Füssen erinnert. Die zweite Art sechssylbiger Verse besteht aus einem Jambus und einem Päon und liefert je nach der Reihenfolge dieser Füsse zwei Formen, nämlich

$2 + 4 = \smile — \mid \smile \smile \smile —$, z. B. O vi|gnes d'alentour!

und

$4 + 2 = \overset{\smile}{—} \smile \smile — \mid \smile —$, z. B. Oh! que la vi|e est douce!

Beide Formen nennen wir ihrem rhythmischen Eindruck gemäss annähernd jambische Formen und bezeichnen sie durch die Ziffer 4, welche an den viersylbigen Fuss, der sie bestimmt, erinnert; die zweite Form $4 + 2$ unterscheiden wir von der ersten $2 + 4$ durch einen über die Ziffer 4 gesetzten wagerechten Strich, also $4 = 2 + 4$, $\overline{4} = 4 + 2$. Die Form 4 ist häufiger als $\overline{4}$, weil sich der sechssylbige Satz meist mit einem kurzen Satzgliede eröffnet und mit einem längeren schliesst.

Die drei bisher aufgeführten Formen, 2, 4 und $\overline{4}$ des sechssylbigen Verses gehören einer Gattung an, deren gemeinschaftliches Kennzeichen die Betonung auf den Sylben gerader Nummer — 2, 4, 6 — ist; d. h. die Tonsylben stehen in dieser Gattung in denjenigen Stellen, auf welche der Ictus trifft. — In der

rein jambischen Form lassen sich diejenigen Verse, in welchen eine der beiden ersten Jamben mit einer schwachen Tonsylbe, die durc den Ictus gehoben ist, schliesst, als schwächere rein jambisch Rhythmen von der starken Form 2, deren Jamben sämmtlich stark Tonsylben haben, unterscheiden. Solche schwächeren Formen, w z. B.

Et la | cico|gne blanche . . .

und

Entrou|vrent leurs calices . . .

deuten wir, wie früher, dadurch an, dass wir das Zeichen d Form in Klammern einschliessen. Die Formen (2) mit je ein schwachen Jambus stehen rhythmisch zwischen den Formen und 4. So bildet der erste der angeführten Verse den Ueberga zur Form $\overline{4}$, der zweite den Uebergang zur Form 4. Was bere von den rhythmisch schwächeren Formen des viersylbigen Ver gesagt wurde, gilt auch von denen des sechssylbigen: je weni flüchtig der Laut der durch den Ictus in den Formen (2) geho nen schwachen Tonsylbe ist und je grösser die syntaktische Gl derung in solchen Versen ist, desto schärfer tritt der rhythmis Charakter hervor, so dass alle Uebergänge bis zur fast völlig Gleichheit mit der starken Form 2 gefunden werden. Verse v *Entrou|vrent leurs | calices* und *Ils chan|tent dans | les airs* si hiernach stärker jambisch geprägt als *Enten|dre les | génies.*

Unter den Formen 4 kann die zweite $\overline{4} = 4 + 2$ zwei od drei Accente besitzen, je nach der Beschaffenheit des Päon. haben die Verse

L'*oeil* sur la *mer* | profo*n*de*) . . .
Vient tendre*ment* | poser . . .

drei starke Tonsylben, während der zu derselben Art gehörige Ve

Je ne suis *point* | Tar*tare*

nur zwei starke Tonsylben hat. Zwischen beiden Formen sin Verse, welche mit schwacher Tonsylbe beginnen, wie

*) Es kann nicht L'oeil sur | la mer | profonde scandirt werden, weil d starke Tonsylbe l'oeil die folgende schwache sur herabdrückt.

Son éventail | d'argent . . .

oder

Dans ce palais | de fées . . .

Uebergangsformen, die je nach Umständen bald zu der einen, bald zu der anderen Form $\overline{4}$ hinneigen.

Die erste annähernd jambische Form $4 = 2 + 4$ kann drei Accente nur in der Form $\smile — | — \smile \smile —$ enthalten, welche einen Tonsylbenstoss zwischen zwei verschiedenen Versfüssen zeigt, der, wie wir früher sahen, an sich nicht nothwendig Härte des Rhythmus bedingt, indessen in der angeführten Form aus einem anderen Grunde wenig harmonisch ist. Verse dieser Form, wie

En*fant*! | *gar*de ta *joie*

oder

Mon *coeur* | *plein* de con*certs*

bringen durch ihren Tonsylbenstoss Unbestimmtheit und Unsicherheit in den Rhythmus, weil das Ohr sie auch anapästisch auffassen kann, nämlich

En*fant*! *gar*|de ta *joie*

und

Mon *coeur plein* | de con*certs*.

Diese Auffassung, welche den noch schlimmeren Tonsylbenstoss zwischen Sylben desselben Versfusses herbeiführen würde, verbietet sich in den angeführten Versen durch die nach der zweiten Sylbe eintretende syntaktische Pause. —

Allen bisher angeführten Formen der jambischen Gattung des sechssylbigen Verses steht als besondere Gattung gegenüber die rein anapästische Form dieses Verses, nämlich

$3 + 3 = \breve{\smile} \smile — | \breve{\smile} \smile —$, z. B. Les feuilla|ges tremblants.

Wir bezeichnen sie durch die Ziffer 3, welche an ihre reine Zusammensetzung aus dreisylbigen Füssen erinnert. Diese Form kann zwei, drei, oder vier Accente je nach der Natur der sie bildenden Anapäste haben. Nämlich

Zwei Accente:

$\smile \smile \; | \smile \smile —$, z. B. J'aime*rais* | ce pa*ys*.

Drei Accente:

— ⏑ · | ⏑ ⏑ – –, z. B. *Dire* un *air* | espagn*ol.*

⏑ ⏑ | ⏑ , z. B. Le d*ésert!* | *noir* cha*os.*

Vier Accente:

— ⏑ — | — ⏑ – –, z. B. L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule.*

Die beiden letzten Formen zeigen einen Tonsylbenstoss zwische zwei verschiedenen Versfüssen. Vergleicht man sie aber ihrer Klange nach aufmerksam mit der früheren Form eines Tonsylben stosses zwischen zwei Füssen:

Enf*ant!* | *gar*de ta *joie*

so empfindet das Ohr, dass dieser letztere Tonsylbenstoss vie härter ist als derjenige der Verse

Le d*ésert* | *noir* cha*os*

und

L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule,*

ja dass der rhythmische Eindruck dieser letzteren Verse gar nich gegen die Gesetze des Ebenmasses verstösst. Der Grund hiervo ist der, dass in dem Verse Enf*ant gar*de ta joie der Tonsylben stoss zwischen der zweiten und dritten, in dem Verse L'oei de *loin suit* leur foule aber erst zwischen der dritten und vier ten Sylbe eintritt. Die Stimme hat bei der zweiten Sylbe noc nicht dasselbe Bedürfniss nach einer Pause wie bei der dritte Sylbe, sie hat im Gegentheil bei der zweiten Sylbe noch das Be dürfniss fortzueilen und stockt, hierbei gehindert, viel stärker, al wenn sie sich eine Sylbe später zu natürlicher Ruhe senkt. Di den Tonsylbenstoss beseitigende Pause ist also in den anapästi schen Versen eine vollkommnere. Dazu kommt, dass diese Paus im anapästischen Verse eine harmonische Tontheilung genau i der Mitte herbeiführt. Aus einem ähnlichen Grunde der Symmetri ist sogar der Tonsylbenstoss in dem anapästischen Verse mit vie Accenten L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule* mehr aufgehoben als i dem anapästischen Verse Le d*ésert* | *noir* cha*os* mit drei Accente weil in ersterem der vollkommen gleiche Takt beider Anapäst das rhythmische Ebenmass verstärkt. Das Charakteristische de anapästischen Formen des sechssylbigen Verses liegt darin, das

die starke Betonung der dritten Sylbe, welche ihnen zu Grunde liegt, nicht auf eine Sylbe trifft, auf welche zugleich der Ictus fällt. Trotzdem aber wirkt diese Betonung bestimmend auf den Eindruck des Verses, weil die Stelle, auf welche sie fällt, genau die Mitte des ganzen Verses bildet.

(36) Die Formen des sechssylbigen Verses können Fehler aufweisen, auf welche besonders hingewiesen werden muss. Zunächst erfordert die Form 4 = 2 + 4 im allgemeinen einen Jambus mit starker Tonsylbe, da sonst das sechssylbige Mass von nur einer starken Betonung am Ende gehalten wird, was für einen rhythmischen Eindruck nicht genügt. Die Erfüllung dieser Forderung ist insbesondere dann nothwendig, wenn der den Vers bestimmende Päon drei unbetonte Sylben vor der betonten Schlusssylbe trägt (z. B. *occasion*). Da dieser Fall vorzüglich in viersylbigen Wörtern eintritt, so ist hierin einer der Gründe zu sehen, der diese Art von Wörtern für den Vers in Verruf gebracht hat.*) So ist also der Vers

De cette illusion

schwach, indessen nicht des viersylbigen Wortes wegen, sondern wegen der Schwäche des mit ihm zum sechssylbigen Verse verbundenen Jambus. Dies ersieht man daraus, dass der Vers tadellos wird, sobald man diesen Jambus durch einen Jambus mit starker Tonsylbe ersetzt, z. B.

Flatteuse illusion!

*) Quicherat hat das Vorkommen dieser Wörter im sechssylbigen Halbvers des Alexandriners getadelt, zugleich aber darauf hingewiesen „qu'on peut *quelquefois* employer les grands mots d'une manière fort heureuse“ (l. c. p. 137). Die Beispiele, die er für die glückliche Verwendung dieser Wörter im sechssylbigen Halbverse giebt (l. c. p. 161), fallen alle unter unsere Form 4 mit starkem Jambus. Gramont hat das Verdienst auf die Stellung, welche viersylbige Wörter im sechssylbigen Verse haben müssen, hingewiesen zu haben, obwohl er die weitere Bedingung der Stärke des begleitenden Jambus übersehen hat. „Ces mots longs, indispensables parfois à l'expression de la pensée, obligeront à couper l'hémistiche *en deux mesures, l'une de deux, l'autre de quatre syllabes.* Ainsi placés, ils *peuvent* produire un très-bel effet.“ Gr. l. c. p. 86.

Dass übrigens die Wörter auf *-ion* mit ihrer Auseinanderzerrun der Endvocale zu den weniger wohllautenden gehören, ist schc erwähnt worden. Die Formen 4 mit schwachem Jambus, die kün tig durch (4) angedeutet werden sollen, zeigen wiederum al Uebergänge bis zur rhythmisch kräftigsten Form, je nach der B schaffenheit der den Jambus schliessenden schwachen Tonsylb So ist der Vers

Comme un | pressentiment

viel besser als der Vers

En ce|tte occasion

und der Vers

Avec | recueillement

wiederum rhythmisch kräftiger als der zuerst genannte. Gan schlecht ist die Gliederung dieser Formen, wenn der Laut d ersten Sylbe des Jambus voller ist als der der zweiten, z. B.

Pour la | religion.

Wie in der Form 4 der Jambus eine starke Schlusssylbe e fordert, so in der Form $\overline{4} = 4 + 2$ der Päon, namentlich wer derselbe mit starker Tonsylbe beginnt, die dann ohnehin d Schlusssylbe des Fusses leicht herabdrückt. Beispiele solcher rhytl misch schwachen Formen, welche durch $(\overline{4})$ bezeichnet werde sollen, sind die Verse

J'aime des ces | contrées . . .

und

J'aime pour mes | pensées*) . . .

Falsche anapästische Formen des sechssylbigen Verses en stehen, wenn die Schlusssylbe des ersten Anapäst eine schwacl Tonsylbe ist. Denn weil diese Schlusssylbe an dritter Stelle steh so wird sie nicht durch den Ictus gehoben. Hierher gehör Verse, wie

Ouvrent des immortels

oder

Passent les caravanes.

*) Es kann nicht *J'aime pour | mes pensées* scandirt werden, weil d schwache Tonsylbe *pour* nicht durch den Ictus gehoben wird.

Unserem Princip des Ictus zufolge scandiren wir sie nicht in der Mitte; weil sie sich indessen in gewissem Grade der anapästischen Form nähern, so soll auf sie durch das Zeichen (3) hingewiesen werden.

(37) Waren die vorhergehenden Formen des sechssylbigen Verses gleichsam als Abschwächungen, bezüglich als Entartungen regelrechter Formen anzusehen, so kann Gleiches nicht von einer anderen Form gesagt werden, deren Besprechung wir eine allgemeine rhythmische Bemerkung voranschicken müssen.

Obwohl die Natur der französischen Sprache und die Forderungen des Rhythmus verlangen, dass ein Versfuss vier Sylben nicht übersteige, so finden sich doch, wenn auch nur vereinzelt, selbst in guten Gedichten Ausnahmen von dieser Regel. Es kommen zunächst fünfsylbige Füsse vor, die nach dem Schema

— ⏑•⏑ ⏑ — z. B. *Plein* de diam*ants* . . .

gebaut sind. Solche Füsse widersprechen an sich dem rhythmischen Ebenmass noch nicht. Denn auch die völlig correcte Form ⏑ —|⏑ ⏑ ⏑ — des sechssylbigen Verses enthält zwischen zwei Tonsylben eine Folge von drei unbetonten Sylben. Vielmehr wird dagegen das rhythmische Gleichgewicht durch sechssylbige Füsse von der Form

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — z. B. *Plein* de mélanco*lie*

verletzt, weil hier vier unbetonte Sylben auf einander folgen.

Fragt man sich, unter welchen Bedingungen derartige Formen zulässig sein können, so hat man zunächst auf die rhythmische Natur dieser fünf- und sechssylbigen Verbindungen einzugehen. Rhythmisch aber gleichen diese Formen mit starkem Auftakt, einer längeren Folge gleichmässiger unbetonter Sylben und starkem Schlusstakt einem Wirbel in der Musik. Die Anfang und Ende genau begrenzenden starken Takte stellen einen solchen Wirbel als einen durchaus selbstständigen und abgeschlossenen rhythmischen Satz hin und die erste Bedingung der Zulässigkeit der genannten Verbindungen wird daher die sein, dass sie als selbstständige Verse auftreten, so dass also die Verbindung — ⏑ ⏑ ⏑ —, die künftig mit der Ziffer 5 bezeichnet werden

soll, nur als selbstständiger fünfsylbiger Vers und eben so d Verbindung — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —, die durch 6 angedeutet werden ma nur als selbstständiger sechssylbiger Vers verwendet werd darf. Wie ferner der Wirbel ein Signal ist, welches die Aufmerksa keit herausfordert und die Gedanken in plötzlicher Weise auf etw Wichtiges hinlenkt, so dürfen fünf- und sechssylbige Verse d genannten Art nur verwendet werden, wenn sie einen bedeutsam Gegenstand plötzlich dem Ohre sinnfällig machen wollen, inde die ungewöhnlich lange Folge gleicher Sylben den Eindruck d Gedankens gleichsam verlängert, während der Gegensatz, in w chem die starken Anfangs- und Schlusstakte zu der dazwisch fallenden Eintönigkeit stehen, einen Aufschwung des Gedanke zeichnen. In der That findet man bei aufmerksamer Beobachtun dass in guten Gedichten die erwähnten fünf- und sechssylbig rhythmischen Sätze in dieser Weise verwendet werden. Man ka daher diese Formen, obwohl der Name etwas sonderbar ersch nen kann, passend als rhythmische Wirbel bezeichnen.*)

Die erörterte Natur der rhythmischen Wirbel bedingt d Seltenheit ihres Vorkommens, sowie dass der sechssylbige Wirb viel seltener sein muss als der fünfsylbige. Letzterer ist namentli von Victor Hugo mit gutem Erfolge verwendet worden, wie m aus den unten mitgetheilten Proben fünfsylbiger Verse des genan ten Dichters sehen kann. Vergl. p. 107—112. — Im sechssylbig Verse kann der fünfsylbige Wirbel keine Stelle finden, nicht blo weil er unselbstständig werden, sondern einen harten Tonsylbe stoss erzeugen würde; solche fehlerhafte Form würde z. B. der Ve

*Fai*tes que Jo*as meu*re (Bezeichnung: 5 + 1)

aufweisen. Der sechssylbige Wirbel kann dagegen mit guter Wi kung vorkommen, obwohl natürlich seine Verwendung äusse beschränkt sein muss. Den Uebergang zum sechssylbigen Wirb bilden die etwas häufiger auftretenden Formen (3), welche dritter Stelle eine sehr schwache Tonsylbe tragen, wie z. B.

---

*) Hierdurch werden Ackermann's Bemerkungen in Bezug der „mètr de prose" beschränkt.

*Mer*les et lori*aux*

oder

*Pass*ent les carav*anes.*

Oft sind solche Verse mit der Form 6 von völlig gleichem Werth. Nothwendig für einen kräftigen Eindruck der rhythmischen Wirbel ist es, dass ihre Anfangssylbe eine starke Tonsylbe ist. Denn schwache Tonsylben am Anfang vernichten die rhythmische Eigenthümlichkeit dieser Formen vollständig und Verse wie

Ils me reprocheraient (Bezeichnung: (6))

stehen sechssylbigen Versen mit nur einer betonten Schlusssylbe, wie z. B.

Je le reconnaîtrais (Bezeichnung: 6!)

ganz nahe. Die rhythmische Schwäche dieser Formen ist so stark, dass sie unbedingt als fehlerhaft anzusehen sind. Eben so unzulässig sind Verse, die durch eine sechssylbige Verbindung von der Form ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — — erzeugt werden, wie z. B.:

Je le pleur*erais mieux* (Bezeichnung: 5 + 1!)

oder Formen, die sich von dieser nur durch eine schwache Anfangssylbe unterscheiden, wie

On le pleur*erait mieux.* (Bezeichnung: (5 + 1))

(38) Es ist schliesslich von Interesse, die normalen Formen des sechssylbigen Verses nach der Anzahl der Accente, die sie enthalten können, zusammenzustellen.

Vier Accente:

Einzige Form: — ⏑ —|— ⏑ —. Art: 3.
Beispiel: L'*oeil* de *loin* | *suit* leur *foule.*

Drei Accente:

Erste Form: ⏑ —|⏑ —|⏑ —. Art: 2.
Beispiel: Je *sens* | ma *tê*|te *prise.*
Zweite Form: — ⏑ ⏑ —|⏑ —. Art: $\overline{4}$.
Beispiel: L'*eau* que la *sour*|ce *épanche.*
Dritte Form: ⏑ —|— ⏑ ⏑ —. Art: 4.
Beispiel: Des *lacs* | *purs* et tran*quilles.*
Vierte Form: — ⏑ —|⏑ ⏑ —. Art: 3.
Beispiel: *Fleurs* du *val* | soli*taire.*

Fünfte Form: ⏑ ⏑ | — ⏑ —. Art: 3.
Beispiel: Le dé*sert* | *noir* cha*os.*

Zwei Accente.

Erste Form: ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — —. Art: 4.
Beispiel: D'ob*scu*res visi*ons.*
Zweite Form: ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ — . Art: $\overline{4}$.
Beispiel: Adora*teurs* | *zélés.*
Dritte Form: ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — . Art: 3.
Beispiel: Je vou*drais* | et je n'*ose.*

Unter den neun zulässigen Formen des sechssylbigen Verses also mehr als die Hälfte, nämlich fünf, drei Accente; drei I haben zwei Accente und nur eine Form, die ihrer Natu überdies selten sein muss, hat vier Accente. Dies bestätigt MANN's Bemerkung*), nach welcher der sechssylbige Vers öft als zwei Accente haben soll.

(39) Der sechssylbige Vers, der sich für die lyrische gut eignet, wurde von den französischen Liederdichtern de zehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, von T DE CHAMPAGNE und seiner Schule, von BASSELIN, SAINT- und CHARLES D'ORLÉANS, sehr häufig angewendet, in der s Zeit dagegen ganz vernachlässigt. In der neueren Zeit wieder aufgenommen worden, doch werden ganze Gedi sechssylbigem Mass noch immer verhältnissmässig selten ge Dagegen wird dieser Vers zur Strophenbildung mit andere sen sehr viel gebraucht, so dass hierin seine vornehmste mung zu suchen ist. —

Wir geben als Proben lyrischer Poesie in sechssylbige sen zunächst zwei Gedichte von ANDRÉ THEURIET**):

*) Freilich kann ACKERMANN's Begründung dieses Urtheils „p le caractère de ce rhythme étant la vivacité et la légèreté, les a doivent être rapprochés" nicht befriedigen. Mit solchen allgemeine beweist man, was man Lust hat. ACKERMANN selbst kehrt seine um, wenn er später sagt: zu viele Accente (nämlich drei auf jede sylbigen Halbvers) machten den Alexandriner hart.

**) A. THEURIET, Le Bleu et le Noir und Le Chemin des Bois A. Lemerre, 1874 und 1877 (Poëmes couronnés par l'Académie fra

La Vigne en fleur.

	La fleur | des vi|gnes pousse	2
	Et j'ai | vingt ans | ce soir . . .	2
	Oh! que la vi|e est douce!	4
	C'est co|mme un vin | qui mousse	(2)
5.	En sortant | du pressoir.	3
	Je sens | ma tê|te prise	2
	D'ivre|sse et de langueur.	4
	Je cours, | je bois | la brise . . .	2
	Est-ce l'air | qui me grise	3
).	Ou bien | la vi|gne en fleur?	2
	Ah! cette odeur | éclose	4
	Dans les vi|gnes, là-bas . . .	3
	Je voudrais, | et je n'ose,	3
	Étrein|dre quel|que chose	2
	Ou quelqu'un | dans mes bras!	3
	Comme un | chevreuil | farouche	(2)
	Je fuis | sous les | halliers,	(2)
	Dans l'her|be où je me couche	4
	J'écra|se sur | ma bouche	(2)
	Les fruits | des framboisiers;	4
	Et ma lè|vre charmée	3
	Croit sentir | un baiser,	3
	Qu'à travers | la ramée	3
	Une bou|che embaumée	3
	Vient tendrement | poser . . .	4
	O désir, | ô mystère!	3
	O vi|gnes d'alentour.	4
	Fleurs du val | solitaire,	3
	Est-ce là, | sur la terre,	3
	Ce qu'on no|mme l'amour?	3

er 30 sechssylbigen Versen sind dreizehn anapästisch, zehn jambisch von der Form 2 oder (2) und sieben annähernd

jambisch von der Form 4 oder $\overline{4}$. Das Gedicht zeichnet durch sehr reinen und schönen Rhythmus aus; fehlerhafte Fo wie (3) oder (4) sind gar nicht vorhanden. Das Verhältniss Verse, welche auf den Sylben gerader Nummer betont sind den anapästischen Versen ist 17:13, so dass die Verse aus den Füssen überwiegen. Bemerkenswerth ist die fünfte Str in der die Folge lauter anapästischer Verse die Lebendigkeit Empfindung malt, während sie ebenso passend mit einem rh misch lang gezogenen Verse schliesst. Auch das folgende Ge ANDRÉ THEURIET's zeichnet sich durch Reinheit des Rhythmus

LE COUCOU.

	Le bois | est reverdi,	4
	Une lumiè|re douce	$\overline{4}$
	Sous la feu|ille, à midi,	3
	Glisse et do|re la mousse.	3
5.	On dirait | qu'on entend	3
	Le bourgeon | qui se fend	3
	Et le gazon | qui pousse.	4
	Sur le bord | des étangs	3
	Où trem|blent les | narcisses,	(2)
10.	Les trè|fles d'eau | flottants	2
	Entr'ou|vrent leurs | calices.	(2)
	Piverts | et grimpereaux	4
	Meutri|ssent des | bouleaux	(2)
	Les troncs pâ|les et lisses.	3
15.	La fauve|tte au buisson	3
	Murmu|re une romance,	4
	Courte et le|ste chanson	3
	Qui toujours | recommence.	3
	Verdiers, | pinsons, | linots,	2
20.	Merles et loriots	(3)
	Répon|dent en | cadence.	(2)

V. 20. Die Form (3) dieses Verses steht der Form 6 ganz nahe. rhythmische Wirbel malt das Trillern der Vögel.

O pénétran|te voix 4
De la | saison | bénie! (2)
Partout | vibre à la fois 4
La ten|dre symphonie; 4
Tout s'égai|e aux entours. 3
Les bois | sont pleins | d'amours, 2
De fleurs | et d'harmonie. 4

Mais dans | la profondeur (4)
Du taillis | qui bourdonne, 3
Comme un | écho | pleureur (2)
Une no|te résonne: 3
Du coucou | désolé 3
C'est l'appel | redoublé, 3
La plain|te monotone. 4

Quand les nids | en émoi 3
Tressai|llent d'allégresse, 4
Savez-vous, | dites-moi, 3
Pourquoi | cette tristesse? 4
Pourquoi | ce long | soupir 2
Qui sem|ble toujours fuir, 4
Et qui | revient | sans cesse? . . . (2)

Des saisons | d'autrefois 3
Et des morts | qu'on oublie, 3
Mes amis, | c'est la voix 3
Dans l'om|bre ensevelie; 4
Au soleil, | à l'air bleu, 3
Elle envoit | un adieu 3
Plein de mélancolie. 6

Elle dit: | „Rameaux verts, 3
Songez | aux feu|illes sèches! 2
Blondes fi|lles aux chairs 3

. 41. Tonsylbenstoss vor dem Reim. V. 49. Der rhythmische Wirbel cksvoll an das Strophenende — wie es oft geschieht — gestellt hebt ıwermuth des Lebewohls hervor.

	Roses co|mme les pèches,	(3)
	Amoureux | de vingt ans,	3
55.	Enivrés | de printemps,	3
	Songez | aux tom|bes fraîches!“	2

Unter sämmtlichen 56 Versen ist nur ein schwacher Vers der Form (4); von den drei Versen der ungewöhnlichen Formen (3) und 6 sind zwei rhythmisch passend verwerthet. Das Verhältniss der anapästischen Formen zu den Formen aus geraden Füssen ist 25 : 28, so dass in diesem Gedicht beide Rhythmen fast gleichmässig vertreten sind. Die 28 Verse aus geraden Füssen sind fast zur Hälfte rein, zur Hälfte annähernd jambisch. Von den 13 rein jambischen Versen sind über die Hälfte, nämlich 7 von schwacher Prägung; von den 15 annähernd jambischen Versen gehören nur 2 der Form $\overline{4}$ an.

(40) Wir analysiren nun einige Gedichte von Victor Hugo. Zunächst:

La Captive.

	Si je n'étais | captive,	$\overline{4}$
	J'aimerais | ce pays,	3
	Et ce|tte mer | plaintive,	(2)
	Et ces champs | de maïs,	3
5.	Et ces as|tres sans nombre,	3
	Si le long | du mur sombre	3
	N'étincelait | dans l'ombre	$\overline{4}$
	Le sa|bre des | spahis.	(2)
	Je ne suis point | Tartare	$\overline{4}$
10.	Pour qu'un | eunu|que noir	(2)
	M'accor|de ma | guitare,	(2)
	Me tie|nne mon | miroir.	(2)
	Bien loin | de ces | Sodomes,	(2)
	Au pays | dont nous sommes,	3
15.	Avec | les jeu|nes hommes	(2)
	On peut | parler | le soir.	(2)

V. 6. Der Tonsylbenstoss vor dem Reim *sombre* hebt die Düsterkeit der Mauer hervor.

Pourtant, | j'aime une rive	4
Où jamais | des hivers	3
Le sou|ffle froid | n'arrive	2
Par les | vitraux | ouverts.	(2)
L'été, | la plui|e est chaude;	2
L'inse|cte vert | qui rôde,	2
Luit, vivan|te émeraude,	3
Sous les brins | d'herbe verts.	3
Smyrne est une princesse	6
Avec | son beau | chapel;	(2)
L'heureux | printemps | sans cesse	2
Répond | à son | appel,	(2)
Et. co|mme un riant groupe,	4
De fleurs | dans u|ne coupe,	(2)
Dans ses mers | se découpe	3
Plus d'un | frais archipel.	4
J'aime ces tours | vermeilles,	4
Ces drapeaux | triomphants,	3
Ces maisons d'or | pareilles	4
A des | jouets | d'enfants;	2
J'aime, pour mes | pensées	(4)
Plus mollement | bercées,	4
Ces ten|tes balancées	4
Au dos | des éléphants.	4

⏑ – –|– ⏑ ⏑ – –. Der Vers ist wegen der Folge dreier Ton-
tant j'aime une rive schwerfällig, weil schon ohnehin die här-
i Tonsylbenstosses im sechssylbigen Verse vorliegt. Vergl. Art. 35.
ıng trägt bei, dass die Pause nach Pourtant sehr natürlich ist
ıs lang gezogene „j'aime une rive" den Eindruck dieser Worte,
ıentlichen Inhalt der Strophe bilden, verlängern.

Durch den Inhalt des Satzes: „Mehr als ein frisches Inselmeer"
ine starke Betonung.

Der Tonsylbenstoss in Ces mais*ons d'or* ist dadurch verwischt,
Wörter zu einem Begriff sich zusammensetzen, so dass der Ton
gedämpft wird.

Der Vers gehört nicht zu den ganz schwachen Formen, da ihn
Anfangsbetonung einem rhythmischen Wirbel nähert, der die

	Dans ce palais | de fées	$\overline{4}$
	Mon coeur, | plein de concerts,	4
	Croit, aux voix | étouffées	3
	Qui vie|nnent des | déserts,	(2)
45.	Enten|dre les | génies	(2)
	Mêler | les harmonies	4
	Des chansons | infinies	3
	Qu'ils chan|tent dans | les airs!	(2)
	J'aime de ces | contrées	$\overline{(4)}$
50.	Les doux | parfums | brûlants;	2
	Sur les vi|tres dorées	3
	Les feuilla|ges tremblants;	3
	L'eau que la sour|ce épanche	$\overline{4}$
	Sous le palmier | qui penche,	$\overline{4}$
55.	Et la | cico|gne blanche	(2)
	Sur les | minarets blancs.	(4)
	J'aime en un lit | de mousses	$\overline{4}$
	Dire un air | espagnol,	3
	Quand mes | compa|gnes douces,	(2)
60.	Du pied | rasant | le sol,	2
	Légion | vagabonde	3
	Où le souri|re abonde,	$\overline{4}$
	Font tournoyer | leur ronde	$\overline{4}$
	Sous un rond | parasol.	3
65.	Mais surtout, | quand la brise	3
	Me tou|che en voltigeant,	4

Wiederholung des Grundgedankens des ganzen Gedichtes anzeigt. Gle
gilt von Vers 49, der obenein die Strophe beginnt.

V. 42. Ueber den Tonsylbenstoss vergl. p. 83.

V. 53, 54, 55. Meisterhafte Wiederholung der weniger häufigen Fo
(V. 55 steht der Form $\overline{4}$ sehr nahe).

V. 56. Tonsylbenstoss vor dem Reim *blancs*, der die weisse F
der Minarets hervorhebt und sie mit la cicogne *blanche* für das Ohr in
hafte Beziehung bringt. Doch bleibt der Vers des schwachen Jambus w
mangelhaft.

	La nuit, | j'aime être assise,	4
	Être assi|se en songeant,	3
	L'oeil sur la mer | profonde,	$\overline{4}$
70.	Tandis|que, pâ|le et blonde,	2
	La lu|ne ouvre dans l'onde	4
	Son éventail | d'argent.	$\overline{4}$

Unter den 72 Versen dieses Gedichtes sind 25 rein jambisch — jedoch nur 8 darunter von der starken Form 2 —, 27 sind annähernd jambisch, 19 sind anapästisch und nur ein Vers zeigt eine Ausnahmeform. Die Verse mit geraden Füssen überwiegen also ganz bedeutend und stehen zu denen mit ungeraden Füssen im Verhältniss 52 : 19. Bezeichnend ist unter den Versen mit geraden Füssen das Uebergewicht der annähernd jambischen Formen 4 und $\overline{4}$, welche zusammen 27 Verse bilden, während auf die Formen 2 nur 24 Verse kommen. Während ferner in den Gedichten von Theuriet die Form $\overline{4}$ sehr selten war, ist sie in dem Gedichte Victor Hugo's geradezu die häufigere Form des annähernd jambischen Verses, indem auf sie 16, auf die Form 4 aber nur 11 Verse entfallen. Dies hängt damit zusammen, dass diese Formen die Eröffnung des Verses mit einer Tonsylbe begünstigen, was für die von V. Hugo beliebte Anhäufung von Tonsylben günstig ist. Diese Anhäufung macht sich besonders durch häufige Tonsylbenstösse bemerklich, welche der ganzen Rhythmik des Gedichtes Energie in den Bildern aber auch zuweilen Härte des Ausdruckes verleihen. Auch in folgendem Gedichte desselben Dichters wird man Aehnliches beobachten:

Le Feu du Ciel.

V.

Du sa|ble, puis | du sable!	2
Le désert! | noir chaos	3
Toujours | inépuisable	4
En mon|stres, en | fléaux!	(2)

V. 67. ⏑ — | — ⏑ ⏑ —. Vergl. die Bemerkung zu Vers 17. Die Pause nach der Zeitbestimmung „La nuit" ist natürlich.

V. 71. ⏑ — | — ⏑ ⏑ —. Tonsylbenstoss wie in Vers 17 und 65. Man ist genöthigt, hinter *lune* eine Pause zu machen, welche vereint mit der langsamen Aussprache, zu welcher die drei folgenden Tonsylben nöthigen, und

5.	Ici | rien ne s'arrête.	4
	Ces monts | à jau|ne crête,	2
	Quand sou|ffle la | tempête,	(2)
	Roulent comme des flots!	(3)
	Parfois, | des bruits | profanes	2
10.	Troublant | ce lieu | sacré,	2
	Passent les caravanes	(3)
	D'Ophyr | ou de Membré.	4
	L'oeil de loin | suit leur foule,	3
	Qui sur | l'arden|te houle	(2)
15.	Ondu|le et se déroule	4
	Comme un | serpent | marbré.	(2)
	Ces solitu|des mornes,	4
	Ces déserts | sont à Dieu:	3
	Lui seul | en sait | les bornes,	2
20.	En mar|que le milieu.	4
	Toujours | plane une brume	4
	Sur ce|tte mer | qui fume,	(2)
	Et je|tte pour | écume	(2)
	Une cen|dre de feu.	3

Von 24 Versen sind hier 18 aus geraden Füssen, 4 aus unge Füssen gebildet; 2 Verse gehören der ungewöhnlichen For an. Unter den 18 Versen aus geraden Füssen sind 11 jambisch — darunter 5 von der starken Form — und 7 annä jambisch, unter letzteren kein Vers der Form $\overline{4}$, dagegen zwei (5 und 21) der Form $4 = \smile - | - \smile \smile$ entsprechend den Vers

Wir analysiren endlich noch folgendes bemerkenswerth dicht V. Hugo's:

---

mit der gewählten langen Form $\overline{4}$ des Schlussverses die Ausbreitung d ein Fächer über die Wasserfläche sich hingiessenden Mondlichtes versir

V. 8. Die Form (3) dieses Verses ist mit derjenigen eines V fast von gleichem Werth. Sie steht passen dam Schluss der Strophe. S. 93, V. 43.

V. 11. Auch diese Form (3) nähert sich sehr der Form 6; m achte, dass dieser Vers den Gegenstand angiebt — das Vorbeizieh Karavanen in der Wüste —, der das Thema der ganzen Strophe bil

La Prière pour tous.

VIII.

Oh! bien loin | de la voie	3
Où mar|che le pécheur,	4
Chemi|ne où Dieu | t'envoie!	2
Enfant! | garde ta joie!	4
Lis! gar|de ta | blancheur!	(2)
Sois hum|ble! que t'importe	4
Le ri|che et le puissant!	4
Un sou|ffle les | emporte.	(2)
La for|ce la plus forte	4
C'est un coeur | innocent!	3
Bien souvent | Dieu repousse	3
Du pied | les hau|tes tours;	2
Mais dans | le nid | de mousse	2
Où chan|te une voix douce	4
Il regar|de toujours!	3
Reste à la solitude!	(3)
Reste à la pauvreté!	(3)
Vis sans | inquiétude!	(4)
Et ne te fais | étude	4
Que de l'éternité!	6!
Il est, | loin de nos villes	4
Et loin | de nos | douleurs,	(2)
Des lacs | purs et tranquilles	4
Et dont tou|tes les îles	3
Sont des | bouquets | de fleurs!	(2)

V. 1. Der erste Anapäst ist etwas schwerfällig.

V. 4, 5, 23. Ueber diese bei V. Hugo häufige Form des Tonsylbenstoss ist das Nöthige p. 83 gesagt.

V. 14. Motivirter Tonsylbenstoss „voix douce", da die Lieblichkeit Stimme der Hauptbegriff ist.

V. 18. Die Betonung von *sans* ist durch den Inhalt gehoben, daher schwache Theilung trotz der vorhergehenden starken Tonsylbe *Vis*; der 3 Fuss *Vis sans* = — — enthält also einen schwachen Tonsylbenstoss.

	Flots d'azur | où l'on aime	3
	A laver | ses remords!	3
	D'un char|me si | suprême	2
	Que l'incrédu|le même	4
30.	S'agenou|ille à leurs bords!	3
	L'ombre qui les | inonde	(4)
	Calme et nous rend | meilleurs,	4
	Leur paix | est si | profonde	2
	Que jamais | à leur onde	3
35.	On n'a | mêlé | des pleurs!	(2)
	Et le jour, | que leur plaine	3
	Reflè|te éblouissant,	4
	Trouve l'eau | si sereine	3
	Qu'il y | hasar|de à peine	(2)
40.	Un nua|ge en passant!	3
	Ces lacs | que rien | n'altère,	2
	Entre des monts | géans	4
	Dieu les met | sur la terre,	3
	Loin du sou|ffle adultère	3
45.	Des som|bres océans,	4
	Pourque nul vent | aride,	4
	Nul flot | mêlé | de fiel	2
	N'empoiso|une et ne ride	3
	Ces gou|ttes d'eau | limpide	2
50.	Où se mi|re le ciel!	3
	O ma fi|lle, âme heureuse!	3
	O lac | de pureté!	4
	Dans la | vallé|e ombreuse,	(2)
	Reste où ton Dieu | te creuse	4
55.	Un lit | plus abrité!	4

V. 28. Das Adverbe *si*, von dem die zwei Schlussverse abhängen, eine starke Betonung.

V. 38 und 51 zeigen den p. 84 für zulässig erklärten Tonsylbens ⏑ ⏑ —|— ⏑ —.

Lac que le ciel | parfume!	$\overline{4}$
Le mon|de est u|ne mer;	(2)
Son sou|ffle est plein | de brume,	2
Un peu | de son | écume	(2)
Rendrait | ton flot | amer!	2

ter 60 Versen sind: Rein jambisch 19, darunter 9 von der wächeren Form (2). Annähernd jambisch: 21, darunter 8 von Form $\overline{4}$, und 13 von der Form 4. Anapästisch: 17. Ausnahmenen: 3. Die Verse sind durchschnittlich stark accentuirt, Anate von der Form $— \smile —$ und Tonsylben am Anfang des Verkommen häufig vor. Die Verse aus geraden Füssen übergen wie in den früheren Proben.

(41) Ueberblicken wir die fünf Gedichte, die wir rhythmisch liedert haben, so haben wir unter 242 sechssylbigen Versen ein jambische, 77 annähernd jambische, 78 anapästische und 9 Ausnahmeformen gefunden. Die Versgliederung nach sylben gerader Nummer beträgt also ungefähr zwei ttel, die nach anapästischem Takt ungefähr ein Drittel. erstere Gliederung ist also im sechssylbigen Verse rwiegend. GRAMONT's Behauptung, dass in sechssylbigen Vervon gutem Klang die anapästische Theilung vorwiege*), können nach dieser und anderen Beobachtungen nicht bestätigen. Diese uptung ist bei GRAMONT wahrscheinlich durch eine Methode Scandirung hervorgerufen, die den Unterschied starker und acher Tonsylben nicht gebührend berücksichtigt. Wir schliessen wenigstens aus den wenig umfangreichen Proben der rhythhen Abzählung, die er von anderen Versarten mittheilt und auf wir weiter unten zurückkommen. Ehe wir indessen die Formen- des sechssylbigen Verses verlassen, müssen wir uns gegen ge Urtheile ACKERMANN's in Betreff dieses Verses wenden, ei es passend sein wird auf den eigentlichen Grund der Widerche hinzuweisen, in welche sich dieser Schriftsteller öfter verelt.

*) GRAMONT, l. c. p. 141.

Dieser Grund ist die Definition des Versfusses, wie sie sich bei ACKERMANN findet. Er sagt hierüber: „Nach der Vertheilung der Accente bildet sich eine Anlehnung (*enclitisme*) der schwachen (= unbetonten) Sylben an die starken (= betonten), wodurch verschiedene Sylbengruppen sich bilden, die den Namen Füsse erhalten; es muss also jeder Fuss eine betonte Sylbe enthalten. Die Definition ist bis hierher offenbar ganz unbestimmt und was ACKERMANN hinzufügt, stellt den zu erklärenden Begriff auch nicht genügend fest. Er sagt nämlich weiter: „Diesen Sylbengruppen, welche den Vers gliedern (*fractionnent*) und bilden, geben wir den Namen Füsse, weil der Vers mit ihrer Hülfe einherzuschreiten scheint; eine Periode ist in der That eine Art redne rischer Lauf (*course orale*)." Hiernach erfordert eine Period Füsse, also Prosa so gut wie der Vers, und der Fuss wäre weiter nichts als ein Satzglied. In der That scheint es, so weit man die weitere Entwicklung ACKERMANN's folgerichtig aufzufassen im Stande ist, hierauf hinauszulaufen. Denn alles, was er hinzufügt, ist folgendes: „Es giebt keinen Rhythmus ohne eine Folge schwacher und starker Zeiten (*tems*). Jedes Zeitglied (*moment*) der Bewegung muss also wenigstens eine schwache und eine starke Zeit (Tempo) enthalten. Der Fuss ist also im Verse beinahe das, was der Takt (*la mesure*) in der Musik ist. — Man muss zwei Arten von Füssen, männliche und weibliche, unterscheiden; die ersten endigen mit einer männlichen oder betonten Sylbe; sie schliessen mit einer Betonung; die zweiten endigen auf ein stummes oder dumpfes *e* (*e muet ou eu faible*), dem ein Consonant vorangehen und folgen muss, damit es zu einer wirklichen Sylbe werde; folglich kann das stumme *e* von rue und andern ähnlichen Endungen niemals als eine Sylbe zählen. Diese weibliche Endung kann nur dann als Theil des folgenden Fusses zählen, wenn sie vom Anfangsvocal des folgenden Wortes verschluckt (*absorbée*) wird: in der That ist sie im ersten Fall (ACKERMANN meint, wenn sie nicht vor folgendem Vocal elidirt wird) ein Anhängsel (*enclitique*) des vorhergehenden und nicht ein durch Anlehnung zur folgende Sylbe zählender Theil (*proclitique*); dagegen verhält sie sich im zweiten Fall eben so, als wenn sie nicht vorhanden wäre. Nach

stehendes Versmass kann also nicht in folgender Weise getheilt werden:

Il remuait | à *pei*|ne son bâton | d'ébène

während folgender Vers CHÉNIER'S richtig ist:

Il remuait | à pein|e une lèvre glacée;

in der That wird das stumme *e*, mit welchem *peine* endigt, von dem folgenden *u* des Wortes *une* verschluckt."

Aus dem Gang dieser Entwicklungen kann man sich, wie man sieht, nicht zurecht finden. Der erste Vers kann nicht so und so getheilt werden, der zweite Vers aber ist richtig. Was eigentlich ein Versfuss ist, weiss man immer noch nicht, und man erfährt es auch nicht weiterhin. Daher hat ACKERMANN bei der Discussion der einzelnen Verse auch keine ausgedehnteren Scansionen gegeben. Aus seinen vereinzelten Beispielen geht aber hervor, dass bei ihm der Versfuss ein Satzglied ist, in welchem die Anzahl der Tonsylben zu derjenigen der unbetonten Sylben eine annähernd gleiche sein muss. Er gründet also seine Auffassung des Versfusses nicht auf rein rhythmische Begriffe, sondern legt ihr ein syntaktisches oder grammatisches Moment unter. Die Folge ist nun, dass er zu ganz merkwürdigen Ergebnissen kommt. So soll der sechssylbige Vers

De mes *son*ges de *gloi*re

folgendermassen getheilt werden:

De mes *son*ges | de *gloi*re,

und in Folge dieser Theilung sagt ACKERMANN von ihm: „Er enthält einen Fuss von vier Sylben, der nur einen Accent hat; das macht diesen Fuss so schwach, dass er nur drei Sylben zu haben scheint und der Vers wird hierdurch ungleichsylbig mit den anderen." Diese andren sechssylbigen Verse sind nun aber Verse wie

Écou*tez* | les adi*eux*

die rhythmisch denselben Eindruck machen und die er richtig scandirt, weil die Tonsylbe zufällig das Wort schliesst. Aehnlich scandirt ACKERMANN

Des *rê*ves | de mon *coeur*

und nicht

Des *rê*|ves de mon *coeur*.

Indem ACKERMANN in dieser Weise die Scansion des Verses von der syntaktischen Gliederung abhängig macht, schneidet er sich von selbst die Möglichkeit ab, die rhythmischen Formen der Verse zu finden und seine Angaben beziehen sich daher auch meist nur auf die Anzahl, nicht auf die Ordnung der Tonsylben. Daher konnte WEIGAND, der ACKERMANN's Definition des Versfusses ohne weiteres adoptirte, keine rhythmische Ordnung in seine Beispiele französischer Verse hineinbringen und muss z. B. bei den sechssylbigen Halbversen des Alexandriners folgende Arten unterscheiden: Zwei Accente und zwei Füsse, Drei Accente und zwei Füsse, Drei Accente und drei Füsse, Vier Accente und zwei Füsse, Vier Accente und drei Füsse u. s. w. Die in ein und dieselbe dieser Arten gehörigen Verse sind aber rhythmisch ganz verschiedenartig, z. B. zwei Accente und zwei Füsse hat der annähernd jambische Vers Du *scept*|re de Da*vid*, der bei WEIGAND Du sceptre|de David scandirt wird und auch der anapästische Vers La fa*meu*|se jour*née*, der bei WEIGAND La fa*meuse*|jour*né* abgetheilt wird.

Classe II.

Einfache cäsurlose Verse aus ungleichartigen Füssen.

3) Der fünfsylbige Vers.

(42) Der fünfsylbige Vers (Vers de cinq syllabes, Pentasyllabe) hat einen sehr bestimmten und scharf ausgeprägten Rhythmus, so dass er neben dem viersylbigen Verse vielleicht am meisten denjenigen Anforderungen entspricht, die ein deutsches Ohr in Bezug auf gleichmässige Wiederkehr desselben Taktes an Verse zu stellen pflegt. Der fünfsylbige Vers gestattet nämlich nur zwei verschiedene regelrechte Taktarten, indem er nur aus einem Anapäst und einem Jambus in beliebiger Folge ($3 + 2 = 2 + 3 = 5$) zusammengesetzt werden kann.

Die erste Art fünfsylbiger Verse, die wir unterscheiden, sind diejenigen, in welchen der Anapäst vorangeht und der Jambus folgt. Diese nach dem Schema $3 + 2$ gebildeten Verse werden

wir Anapäst-Jamben nennen. Sie gestatten je nach der Natur des Anapäst zwei verschiedene Formen, nämlich

Erste Form: ⏑ ⏑ – | ⏑ – (Bezeichnung: *ai*)

z. B. Le cou*rant* | t'em*porte*

und

Zweite Form: – ⏑ – | ⏑ – (Bezeichnung: $\bar{ai}$)

z. B. *Rou*le *tom*|be et *brise* . . .

Zwischen beiden stehen Uebergangsformen, z. B.

Vers un *but* | suprême . . .

oder *Dans* le *mon*|de immense . . .

oder *Sa* pau*pière*|re rose . . .

in welchen die erste Sylbe des Anapäst eine schwache Tonsylbe ist. In den Anapäst-Jamben trifft die Betonung nur auf Sylben, auf welche auch der Ictus fällt. Hierdurch wird auch die Anfangssylbe der erwähnten Uebergangsformen verstärkt, so dass sie oft den starken Formen $\bar{ai}$ sehr nahe rücken (z. B. *Vers* un *but* su*prême*); wir bezeichnen sie künftig mit *ai*.

Bei der zweiten Art fünfsylbiger Verse geht der Jambus dem Anapäst voran und wir nennen sie daher Jambus-Anapäste. Auch sie liefern zwei Formen nämlich

Erste Form: ⏑ – | ⏑ ⏑ – (Bezeichnung: *ia*)

z. B. L'au*ro*|re s'all*ume*

und

Zweite Form: ⏑ – | – ⏑ – (Bezeichnung: $\bar{ia}$)

z. B. En*fant!* | *rêve* en*core!*

Diese zweite Form enthält stets einen Tonsylbenstoss zwischen zwei verschiedenen Füssen. Uebergangsformen zwischen beiden Formen unterscheiden wir nicht, weil in Versen wie

Il *voit* | par mo*ments*

oder Fo*li*|e ou dé*mence*

die schwache Tonsylbe, mit welcher die Anapäste beginnen, von der vorhergehenden starken Tonsylbe des Jambus geschwächt wird.

Neben den vier Normalformen des fünfsylbigen Verses findet sich ausnahmsweise der fünfsylbige rhythmische Wirbel, z. B.

Plein de dia*mants* (Bezeichnung: 5)

über dessen besondere Verwendung wir bereits p. 87 gesprochen

haben. Den Uebergang zu demselben bilden diejenigen Anapäst-Jamben, deren Anapäste mit starker Tonsylbe beginnen, aber mit schwacher, jedoch durch den Ictus gehobener Tonsylbe schliessen, wie z. B.:

*Tou*tes *les* | ha*le*ines

oder *Heur*tent *leur* | ess*ieu*

Verse dieser Art, welche mit (*ai*) bezeichnet werden sollen, bewahren immer noch im Wesentlichen den Charakter des Anapäst-Jambus. Viel unregelmässiger sind dagegen Jambus-Anapäste, sobald die Schlusssylbe des Jambus eine schwache Tonsylbe ist. Denn in solchen Versen, wie z. B.

Ce qu'il ébauchait

wird die schwache Tonsylbe nicht durch den Ictus gehoben und es kann hinter derselben nicht scandirt werden. Da sie sich indessen, wenn auch in geringem Grade, den Jambus-Anapästen nähern, so sollen sie mit (*ia*) bezeichnet werden. Dagegen kann Versen, in denen die erste Sylbe eine starke Tonsylbe und die zweite eine schwache ist, z. B.

Croit qu' *u*ne ch*imère*

keine Aehnlichkeit mit dem Jambus-Anapäst zugesprochen werden, da die schwache Tonsylbe durch die vorhergehende starke gedämpft wird. Diese Verse gehören unbedenklich unter die Form 5.

(43) Der fünfsylbige Vers ist von den französischen Dichtern bis zur Neuzeit nur ganz selten verwendet worden; erst im 19. Jahrhundert wurde er öfter gebraucht. Dagegen finden sich ziemlich viele Volkslieder in diesem Verse, ohne Zweifel seines scharf ausgeprägten Rhythmus wegen, der ihn für den Gesang geeignet macht. So z. B. in dem bekannten

	Au clair | de la lune,	*ia*
	Mon ami | Pierrot,	*ai*
	Prête-moi | ta plume	*ai*
	Pour écri|re un mot.	*ai*
5.	Ma chande|lle est morte,	*ai*
	Je n'ai plus | de feu.	*ai*
	Ouvre-moi | ta porte	*ai*
	Pour l'amour | de Dieu!	*ai*

ıse Verse mit Ausnahme des ersten sind Anapäst-Jamben. ɜnder Strophe, die wir nach GRAMONT mittheilen, sind lls alle Verse Anapäst-Jamben:

Chez mon pèr' | j'étions	*ai*
Cinq à six | fillettes,	*ai*
Et j'allions | danser	*ai*
Dessus l'her|be verte	*ai*
Dans le coin | d'un bois	*ai*
D'un petit, | petit	*ai*
Dans le coin | d'un bois	*ai*
D'un petit | village.	*ai*

enswerth ist auch, dass in beiden Strophen alle Verse — ɜnahme zweier — mit schwacher, wo nicht mit starker, e beginnen, so dass sie regelmässigen Wechsel je einer ı mit einer unbetonten Sylbe zeigen.

ı Probe einer grösseren Folge fünfsylbiger Verse theilen wir ıendes Gedicht VICTOR HUGO's mit.

L'ENFANT QUI DORT.

Dans l'alco|ve sombre	*ai*
Près d'un hum|ble autel,	*ai*
L'enfant | dort à l'ombre	*ia*
Du lit | maternel.	*ia*
Tandis | qu'il repose,	*ia*
Sa paupiè|re rose,	*ai*
Pour la te|rre close,	*ai*
S'ouvre pour | le ciel.	(*ai*)
Il fait | bien des rêves.	*ia*
Il voit | par moments	*ia*
Le sa|ble des grèves	*ia*
Plein de diamants.	5

ɜ. Die von den übrigen Versen sich abhebende und der Ausnahme-ch nähernde Form (*ai*) dieses Verses hebt am Schluss der Strophe ıuptgedanken hervor.

ı2. Die Ausnahmeform steht symmetrisch in der Mitte der Strophe Ende eines Satzes.

	Des soleils | de flammes,	*ai*
	Et de be|lles dames	*ai*
15.	Qui por|tent des âmes	*ia*
	Dans leurs bras | charmants.	*ai*
	Songe qui | l'enchante!	(*ai*)
	Il voit | des ruisseaux,	*ia*
	Une voix | qui chante	*ai*
20.	Sort du fond | des eaux.	*ai*
	Ses soeurs | sont plus belles;	*ia*
	Son pè|re est près d'elles;	*ia*
	Sa mè|re a des ailes	*ia*
	Comme les | oiseaux.	(*ai*)
25.	Il voit | mille choses,	*ia*
	Plus be|lles encor;	*ia*
	Des lis | et des roses	*ia*
	Plein le corridor;	5
	Des lacs | de délice	*ia*
30.	Où le poisson glisse,	5
	Où l'on|de se plisse	*ia*
	A des roseaux d'or!	(*ia*)
	Enfant! | rêve encore!	*ia*
	Dors, ô | mes amours!	*ia*
35.	Ta jeune â|me ignore	*ai*
	Où s'en vont | tes jour.s	*ai*
	Comme une al|gue morte,	*ai*
	Tu vas, | que t'importe!	*ia*
	Le courant | t'emporte,	*ai*
40.	Mais tu dors | toujours!	*ai*

V. 17. Die abweichende Form ist ein selbstständiger Satz u
ginnt die Strophe.

V. 24. Die abweichende Form schliesst die Strophe.

V. 28. Die Ausnahmeform bildet wie in V. 12 die Mitte der

V. 30. Tonsylbenstoss vor dem Reim, der indessen hier dem In
Verses entspricht.

V. 32. Schwacher der Form (5) sich nähernder Vers am Strophens

V. 34. Tonsylbenstoss innerhalb des ersten Jambus. Doch

Sans soin, | sans étude, *ia*
Tu dors | en chemin: *ia*
Et l'inquiétude (5)
A la froi|de main, *ai*
De son on|gle avide, *ai*
Sur ton front | candide *ai*
Qui n'a point | de ride *ai*
N'écrit pas: | Demain! *ai*

Il dort, | innocence! *ia*
Les an|ges sereins *ia*
Qui sa|vent d'avance *ia*
Le sort | des humains, *ia*
Le voyant | sans armes, *ai*
Sans peur, | sans alarmes, *ia*
Baisent, avec larmes 5
Ses peti|tes mains. *ai*

Leurs lè|vres effleurent *ia*
Ses lè|vres de miel. *ia*
L'enfant voit | qu'ils pleurent *ai*
Et dit: | Gabriel! *ia*
Mais l'an|ge le touche, *ia*
Et berçant | sa couche, *ai*
Un doigt | sur sa bouche, *ia*
Lève l'au|tre au ciel! *ai*

---

erhalb des ersten Versfusses, wo die Stimme noch Kraft hat als im weiteren Verlauf des Verses.

Die Ausnahmeform beginnt den Satz. Doch steht sie in der ılecht, weil sie keinen hervorragenden Platz in derselben ein-

Die Ausnahmeform steht an hervorragender Stelle im Satz, thält das seit V. 50 erwartete Prädikat zu *Les anges*. In der Strophe nen bedeutsamen Platz.

Man könnte auch L'enfant | voit qu'ils pleurent scandiren, wie)och ist hier das Subject *L'enfant* schon oft genannt und besser den Nachdruck.

Un ist stark betont, daher liegt ein Tonsylbenstoss innerhalb usses vor. Doch innerhalb des ersten! Vergl. V. 34.

65.	Cependant | sa mère,	*ai*
	Prompte à le bercer,	5
	Croit qu'une chimère	5
	Le vient | oppresser;	*ia*
	Fière, elle l'admire,	5
70.	L'entend | qui soupire,	*ia*
	Et le fait | sourire	*ai*
	Avec un baiser.	(*ia*)

Unter den 72 Versen dieses Gedichtes finden wir 29 An Jamben, 33 Jambus-Anapäste und 10 Ausnahmeformen 5 ode Unter den Anapäst-Jamben kommen

auf die Form *ai* : 6
„ „ „ $\bar{a}i$: 4
„ „ „ ($\bar{a}i$) : 3
„ „ „ *ai* : 16.

Die Neigung auch die erste Sylbe in den Anapäst-Jamben : tonen, herrscht also vor (23 Formen haben diese mehr oder r starke Betonung) und zwar sind die Formen *ai* die bei v überwiegenden. Unter den 33 Jambus-Anapästen sind nu von der Form $i\bar{a}$, was natürlich ist, da diese Form einer sylbenstoss nach sich zieht. Unter den Ausnahmeformen k

auf die Form (*ia*) : 2
„ „ „ 5 : 7
„ „ „ (5) : 1

Der reine fünfsylbige Wirbel überwiegt also unter den Ausr formen. Die Zahl der Jambus-Anapäste überwiegt etwas di der Anapäst-Jamben. Die Zahl der regelmässigen Formen v sich zu derjenigen der unregelmässigen wie 62 : 10.

Wir schliessen die Analyse fünfsylbiger Verse mit folg Gedicht Victor Hugo's:

V. 66, 67, 69, 72. Die letzte Strophe geht ordentlich aus den sie ist rhythmisch nicht glücklich gebaut. Die Ausnahmeformen sir keiner Seite hin, weder durch Schwung des Gedankens noch durch tische Gründe motivirt.

V. 72. Dieser Vers nähert sich merklich der starken Form *ia*

L'Aurore s'allume.

I.

L'auro|re s'allume,	*ia*
L'ombre épai|sse fuit;	*ai*
Le rê|ve et la brume	*ia*
Vont où va | la nuit;	*ai*
Paupiè|res et roses	*ia*
S'ouvrent demi-closes,	5
Du réveil | des choses	*ai*
On entend | le bruit.	*ai*
Tout chan|te et murmure,	*ia*
Tout par|le à la fois,	*ia*
Fumé|e et verdure,	*ia*
Les nids | et les toits;	*ia*
Le vent | parle aux chênes,	*ia*
L'eau par|le aux fontaines:	*ia*
Toutes les | haleines	(*ai*)
Devie|nnent des voix.	*ia*
Tout reprend | son âme,	*ai*
L'enfant | son hochet,	*ia*
Le foyer | sa flamme,	*ai*
Le luth | son archet;	*ia*
Foli|e ou démence,	*ia*
Dans le mon|de immense,	*ai*
Chacun | recommence	*ia*
Ce qu'il ébauchait.	(*ia*)

V. 2. Der erste Anapäst entspricht durch seine Schwerfälligkeit glückdem Begriff, den er malt.

V. 9—16. Die zweite Strophe zeigt musterhaften Rhythmus. Die e von lauter gleichen Formen *ia* vermehrt den Eindruck der Aufzäh-. Die dem fünfsylbigen Wirbel nahe stehende Ausnahmeform des Vers asst alle vorhergehenden Begriffe in gesteigerter Weise zusammen und et ihr hervorragendes Schlussglied.

V. 24. Die Ausnahmeform ist schwach; doch wird sie dadurch erträger, dass sie weder Satz noch Strophe unterbricht, sondern beide beendet.

25.	Qu'on pen|se ou qu'on aime,	*ia*
	Sans ce|sse agité,	*ia*
	Vers un but | suprême,	*ai*
	Tout vo|le emporté;	*ia*
	L'esquif | cherche un môle,	*ia*
30.	L'abei|lle un vieux saule,	*ia*
	La bousso|le un pôle,	*ai*
	Moi la vérité!	5

II.

	Vérité, | beau fleuve	*ai*
	Que rien | ne tarit!	*ia*
35.	Source où tout | s'abreuve!	*ai*
	Tige où tout | fleurit!	*ai*
	Lampe que Dieu pose	5
	Près de tou|te cause!	*ai*
	Clarté | que la chose	*ia*
40.	Envoi|e à l'esprit!	*ia*
	Arbre à ru|de écorce,	*ai*
	Chêne au va|ste front,	*ai*
	Que selon | sa force	(*ai*)
	L'homme ploi|e ou rompt;	*ai*
45.	D'où l'om|bre s'épanche;	*ia*
	Où chacun | se penche,	*ai*
	L'un sur u|ne branche,	(*ai*)
	L'autre sur | le tronc.	(*ai*)

V. 28. Tonsylbenstoss innerhalb des Anfangsfusses. Vergl. merkung auf Seite 108, V. 34.

V. 32. Kraftvolle Anwendung der Ausnahmeform als Schl Strophe zur Hervorhebung des dem ganzen Gedicht zu Grunde li Gedankens.

V. 37. Ausnahmeform in der Mitte der Strophe bei Begin neuen Satzes. Der Tonsylbenstoss *Dieu pose* verstärkt noch das eig liche Bild, welches den Inhalt dieses Verses bildet.

V. 43. Der Vers nähert sich stark der Form *ai*.

V. 47 u. 48. Die abweichenden Formen am Schluss des G als bedeutsame nähere Bestimmung des Inhaltes von V. 46.

den 48 Versen dieses Gedichtes finden sich 23 Jambus-
ste, 21 Anapäst-Jamben und 4 Ausnahmeformen. Unter
apäst-Jamben beginnen nur zwei mit unbetonter Sylbe, die
1 entweder mit schwacher oder mit starker Tonsylbe und
o, dass in diesem Gedicht die starke Anfangsbetonung der
st-Jamben überwiegt (12 von der Form $\bar{a}i$ oder $(\bar{a}i)$, 7 von
orm ai). Die Verwendung der Ausnahmeformen ist mit
usnahme überall eine wohl berechnete. Namentlich ist nicht
rsehen, dass sie fast stets, ihrer von uns festgestellten Natur
chend, Anfang oder Ende eines Satzes bilden und dem-
in geschlossenen Strophen meist als Schlussverse oder
erse der Strophe erscheinen. Folgende Strophe, die in
von anderer Sylbenzahl eingestreut in der Cantate Circe
B. Rousseau vorkommt, macht sich durch zwei Ausnahme-
bemerklich, auf deren richtiger Verwendung wesentlich
lückliche Wirkung beruht:

Sa voix | redoutable	*ia*
Trouble les | enfers;	$(\bar{a}i)$
Un bruit | formidable	*ia*
Couvre l'univers;	5
La te|rre tremblante	*ia*
Frémit | de terreur,	*ia*
L'onde turbulente	5
Mugit | de fureur;	*ia*
La lu|ne sanglante	*ia*
Recu|le d'horreur.	*ia*

ie Analyse sämmtlicher fünfsylbiger Verse, die wir betrach-
ben, zeigt, dass die Jambus-Anapäste die Anapäst-Jamben
; Ausnahme der für den Gesang bestimmten Verse — etwas
egen. Diese Erscheinung, welche auffällt, weil gerade die
ng der Jambus-Anapäste nicht mit dem Ictus stimmt, er-
ich dadurch, dass, wie schon öfter bemerkt, die Sätze sich
mit kürzeren Gliedern eröffnen und mit längeren schliessen.

Fünfter Abschnitt.

Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur.

(44) Der französische Vers grösserer Sylbenanzahl bedar wie wir sahen, einer festen ihn zerschneidenden Tonsylbe, dere Betonung rhythmischer Schnitt oder Cäsur heisst. Diese im Inne ren des Verses an derselben Stelle unveränderlich wiederkehrend Tonsylbe hat den Zweck, den französischen Versen, welche be gleicher Sylbenanzahl verschiedenen rhythmischen Bau zeigen, ein annähernde Gleichartigkeit des Rhythmus zu geben, inder sie die Anzahl der verschiedenen rhythmischen Formen desselbe Verses beschränkt. In diesem Sinne kann man mit GRAMON sagen, dass die Tonsylbe der Cäsur den Vers bildet, wie der Rei die Verse bildet*). Je schärfer diese Tonsylbe hervortritt, mehr ihre Betonung in einer Folge von Versen derselben Sylbe anzahl als gemeinschaftliche Eigenschaft dieser Verse ins Ol fällt, um so mehr wird sie ihre Bestimmung erfüllen.

Wenn die Tonsylbe der Cäsur einem Wort männlicher Ei dung angehört, wie z. B. in dem zwölfsylbigen Verse

O poëte amoureux || des formes lumineuses,

welcher die Betonung der Cäsur auf der sechsten Sylbe trägt, so wir die Cäsur männlich genannt (*césure masculine*). Diese männlich Cäsur hat die Eigenschaft, dass sie stets mit einem Wortschlus zusammenfällt und diese Eigenschaft erleichtert im Vortrage di scharfe Hervorhebung dieser Sylbe; sie gestattet diese Sylbe durc einen leichten rhythmischen Ruhepunkt zu bezeichnen, in ähn licher Weise wie die reimende Tonsylbe des Versschlusses durc einen solchen Ruhepunkt bezeichnet wird.

*) GRAMONT, l. c. p. 81.

Wenn die Tonsylbe der Cäsur einem Wort weiblicher Endung angehört, wie z. B. in dem Verse

Le pavillon de Flan||dre est éclatant dans l'air

so heisst die Cäsur weiblich (*césure féminine*). Sie fällt dann nicht mit dem Wortschluss zusammen und gestattet daher zunächst nicht die feste Hervorhebung durch einen rhythmischen Ruhepunkt, weil ein solcher das Wort in der Cäsur zertrennen würde. Wenn indessen, wie in dem angeführten Verse, die weibliche Endung auf ein *-e* ausgeht — und nicht auf *-es* oder *-ent* — und wenn das ihr folgende und den zweiten Verstheil beginnende Wort mit einem Vocal anfängt, so wird dieses *e* von dem folgenden Vocale verschluckt und es ist dann möglich auch die Tonsylbe der weiblichen Cäsur durch einen rhythmischen Ruhepunkt auszuzeichnen, indem man den consonantischen Anlaut der durch die Elision wirklich stumm gewordenen weiblichen Endung eng und gleichsam als Auslaut an die vorhergehende Tonsylbe anschliesst, so dass der Vers

Le pavillon de Flandr' || est éclatant dans l'air

lautet. In diesem Falle wahrt also auch noch die weibliche Cäsur die für die Hervorhebung der Tonsylbe so wichtige Eigenschaft der männlichen; sie mag unter diesen Verhältnissen weibliche Cäsur mit Elision der Endung *e* heissen.

Für die Wörter weiblicher Endung, welche auf *-es* und *-ent* ausgehen, kann das *e* dieser Endungen von einem folgenden Vocale nicht verschluckt werden, da der consonantische Auslaut dieser Endungen zu dem Vocal herübergezogen werden müsste. Sollen nun die Tonsylben dieser Wörter überhaupt, sowie diejenigen auf *-e* in dem Falle, wo das ihnen folgende Wort mit einem Consonanten beginnt, in der Cäsur durch einen rhythmischen Ruhepunkt ausgezeichnet werden, so müsste man über ihre dumpfen oder stummen Endungen in der Aussprache leicht hinfortgehen, indem man sie für die Sylbenanzahl des Verses eben so wenig in Anrechnung bringt wie die dumpfen oder stummen Endungen der weiblichen Reime am Versschluss. Nach diesem Verfahren würden also in den Versen

Le pavillon de Flandr(e) || voltige au gré des vents . . .
Le pavillon de Napl(es) || est éclatant dans l'air . . .
Ces paroles résonn(ent) || comme un timbre d'airain . . .

die Endungen *e, es, ent* hinter den Cäsuren nicht mitzählen, in dem die Aussprache auf jede Cäsur einen rhythmischen Ruhepunkt legt, der, wenn auch schwächer, dem Ruhepunkt auf der Tonsylbe des Reimes entspricht. Diese Behandlung der weiblichen Cäsur zählt also eine stumme Endung nach der Cäsur niemals mit, gleichviel ob ein Vocal oder Consonant darauf folgt, und kann daher als weibliche Cäsur mit Unterdrückung der stummen Endungen bezeichnet werden. Das System der Unterdrückung stummer Endungen nach der Cäsur beruht auf der Erkenntniss, dass die Tonsylbe der Cäsur ihrer die Einheit des Verses schaffenden Stellung wegen eine Auszeichnung vor den anderen Tonsylben des Verses haben muss — in entsprechender Weise, wie die Tonsylbe des Versschlusses durch eine rhythmische Pause und den Reim ausgezeichnet wird; und dass diese Auszeichnung durch eine Betonung geschaffen wird, welche hinter die Tonsylbe der Cäsur eine leichte rhythmische Pause einschiebt und demzufolge den Wortschluss in die Tonsylbe der Cäsur hinein reisst.

Die französische Sprache hat, einem richtigen rhythmischen Gefühle folgend, das System der weiblichen Cäsur mit Unterdrückung der stummen Endungen in ihrer ganzen älteren Dichtung beobachtet. Der älteste französische Vers mit fester Cäsur ist, wie bereits früher erwähnt, der zehnsylbige mit der Cäsur auf der vierten Sylbe. Von dem ältesten in diesem Verse geschriebenen Gedichte, dem Alexiusliede*) an, welches aus dem elften oder zwölften Jahrhundert stammt, durch das ganze Mittelalter hindurch bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die weibliche Cäsur des zehnsylbigen Verses in dieser Art behandelt**). Noch Clément Marot (1495—1544) wendet zehnsylbig

*) Gaston Paris, l. c. p. 108, 109. Quicherat, l. c. p. 324 ff.

**) Da nach unserer Theorie des Rhythmus der Reim den Versschluss bildet, so können wir der Ansicht von G. Paris, dass der Bestiaire von Philippe de Thaün in sechssylbigen Versen geschrieben sei, nur beitreten

Verse mit derartiger weiblicher Cäsur in seinen ersten Dichtungen an. Er vermeidet diese Cäsuren später und zwar, wie er selbst berichtet, auf den Rath des flandrischen Dichter JEAN LEMAIRE; es scheinen also die flandrischen Dichter gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Regel aufgestellt zu haben, welche die weibliche Cäsur mit Unterdrückung der stummen Endungen verbietet. Die französische Dichtung gestattet seit dieser Zeit ausser der männlichen Cäsur nur die weibliche Cäsur auf *e* mit Elision; die Tonsylben von weiblichen Wörtern auf *-es* und *-ent* können demzufolge in der Cäsur gar nicht mehr vorkommen und die Tonsylben weiblicher Wörter auf *-e* nur dann, wenn der zweite Verstheil mit einem Vocal beginnt.

Diese Beschränkung der neufranzösischen Dichtung ist zu beklagen*). Der zweitälteste französische Vers mit fester Cäsur, der zwölfsylbige mit der Cäsur auf der sechsten Sylbe, zeigt sie in der älteren Dichtung eben so wenig wie der zehnsylbige. Das älteste in diesem Verse geschriebene und nur mangelhaft erhaltene Gedicht *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, sowie dasjenige Gedicht, nach welchem dieser Vers den Namen Alexandriner erhielt und welches ihn populär machte, nämlich der *Roman d'Alexandre* (erste Bearbeitung 1184 von LAMBERT LI CORS [le Court] und ALEXANDRE DE PARIS) unterdrücken die stummen Endungen nach der Cäsur vor Consonanten und dieser Gebrauch erhielt sich wie beim zehnsylbigen Verse bis zum sechzehnten Jahrhundert**).

---

*) Von der Methode, die stummen Endungen nach der Cäsur zu unterdrücken, sagt LITTRÉ: „Cette manière de versifier est *bonne, satisfaisante pour l'oreille*, et il est dommage qu'elle se soit perdue" (Dictionnaire, Complément de la préface: Des règles de l'ancienne versification). — GASTON PARIS l. c. p. 109: „Elle (savoir la loi de ne pas compter une syllabe muette après la césure) était fondée sur une connaissance très-juste de la nature de la langue française, et elle avait le mérite, *tout en laissant subsister la cadence*, d'introduire quelque variété dans la monotonie de nos vers, qu'on accuse à l'étranger de ressembler à une psalmodie."

**) GASTON PARIS, l. c. p. 113.

(45) QUICHERAT erwähnt eine Methode, die Tonsylben weiblicher Wörter zur Cäsur zu verwenden, welche darin bestehen soll, dass man die stummen Sylben dieser Wörter — soweit sie nicht ein vom folgenden Vocal absorbirtes *e* darstellen — einfach mitzählt*). Hiernach sollte z. B. der Vers

Oui, je viens dans son tem||ple prier l'Éternel

nach der sonst üblichen Regel für Sylbenzählung stummer Endungen zwölf Sylben zählen und die Cäsur, welche auf die Tonsylbe des Wortes *tem*ple fällt, würde dieses Wort zerschneiden und nicht mehr mit einer Wortendung zusammenfallen. Nach diesem System würde die Tonsylbe, welche die Cäsur trägt, keine Auszeichnung mehr vor den übrigen Tonsylben des Verses erhalten, da hinter ihr keine rhythmische Pause möglich ist, indem eine solche aus dem Wort *temple* zwei Wörter machen und den Vers in

Oui, je viens dans son tem ple prier l'Éternel

verwandeln würde. Um diese Methode zu vertheidigen, beruft sich QUICHERAT auf das Ohr, welches durch den rhythmischen Fall solcher Verse völlig befriedigt sei. Wir können dem nicht beistimmen und denken, dass der Vers

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,

welcher wie

Oui, je viens dans son templ' || adorer l'Éternel

lautet, an sechster Stelle eine Tonsylbe trägt, welche stärker hervortritt, als die entsprechende des zuerst angeführten Verses. Denn diese Tonsylbe rafft das ganze sonst zweisylbige Wort *templ*e in eine Sylbe zusammen. Nun übersieht aber QUICHERAT vollständig, dass wenn auch im einzelnen Verse, namentlich, wenn er wie der angeführte, sonst stark gegliedert ist, der rhythmische Eindruck genügen kann, ohne dass die Betonung der Cäsur besonders ausgezeichnet werde, dies doch bei einer Folge von Versen nicht möglich ist; erst bei einer Reihenfolge von Versen derselben Sylbenanzahl und verschiedenen rhythmischen Baues tritt die Wirkung der Cäsur als gemeinschaftlicher Knotenpunkt der verschiedenen rhythmischen Constructionen dieser Verse in

*) QUICHERAT, l. c. p. 322.

Wirksamkeit. In ähnlicher Weise wie der Reim durch Wiederkehr desselben Klanges und einer von einer rhythmischen Pause begleiteten Betonung nicht im einzelnen Verse, sondern erst in einer Reihe von zwei oder mehr Versen wirksam wird, so wird auch die Cäsur als die Wiederkehr zwar nicht desselben Klanges, aber doch derselben durch eine rhythmische Pause hervorgehobenen Betonung erst in einer Folge von mehreren Versen wirksam. Zu dieser Wirksamkeit ist aber eine Hervorhebung dieser Tonsylbe vor den übrigen unerlässlich.

Aber noch eine andere Auszeichnung, die ausserordentlich wichtig ist, geht den Versen mit fester Cäsur verloren, wenn man die weiblichen Endungen nach der Cäsur mitzählen will. Durch das Mitzählen dieser weiblichen Endungen würde nämlich der zweite Verstheil sehr oft mit einer dumpfen oder stummen Sylbe beginnen. Der erste Fall ist noch der günstigere, denn man kann vielleicht behaupten, dass in den Versen

Oui, je viens dans sons tem||*ple* prier l'Éternel

und

A son œuvre maudit||*ne* travaille jamais

die beiden den zweiten Verstheil beginnenden dumpfen Sylben von gleichem Werthe seien, obgleich auch dies nicht ganz zutrifft, weil die dumpfe Sylbe *ne* als selbstständiges Wort einen eigenen Ton besitzt, den die Endsylbe des Wortes *temple* nicht hat. Ganz schwach aber wird der Anfang des zweiten Verstheiles, wenn die ihn beginnende weibliche Endung kein dumpfes, sondern ein stummes *e* enthält; der Unterschied der von QUICHERAT angeführten Verse

Souffrez qu'une âm||e *et* fidèle et sincère

und

Souffrez qu'une â||*me* fidèle et sincère

ist so greifbar, dass es schwer verständlich ist, wie er übersehen werden kann; der erstere Vers lautet

Souffrez qu'une âm'||*et* fidèle et sincère,

der zweite:

Souffrez qu'une â||m' fidèle et sincère.

Im ersten Verse beginnt also der zweite Verstheil mit eine schwachen Tonsylbe, im zweiten dagegen mit der Articulatio eines Consonanten, welcher eine unbetonte Sylbe ersetzen mus Auch GRAMONT hat beide wichtige Eigenschaften der Cäsur, di wir auseinandersetzten, übersehen, wenn er bedauert, dass ma nicht nach Belieben eine weibliche Endung nach der Cäsur unter drücken oder mitzählen könne. Das erstere ist zu bedauern, da letztere nicht; beide Methoden zugleich anzuwenden wäre überdie eine Vermischung zweier sich gegenseitig ausschliessender System und würde eine unendliche Verwirrung in den Vers bringen, in dem man bei jedem einzelnen Verse erst zu überlegen hätte, wi er zu lesen sei.

Die Geschichte der französischen Dichtung scheint nirgend eine Befolgung des Systems der Zählung stummer Endungen nac der Cäsur aufzuweisen. Denn vereinzelte Verse dieser Art bewei sen nichts anderes, als dass unter einer Reihe von regelrechte Versen sich manchmal auch ein fehlerhafter Vers findet. In den Werke *L'An des sept dames,* welches von einem anonymen Dichte des fünfzehnten Jahrhunderts herrühren soll*), hat QUICHERA „zahlreiche Beispiele" weiblicher Cäsuren dieser Art gefunden un zwar in einer Uebersetzung der zehnten Ekloge des Vergil, die i zehnsylbigen Versen geschrieben ist**). Es ist sehr zu bedauer dass QUICHERAT nicht anführt, wie von diesen Beispielen abg sehen die weibliche Cäsur in dieser Uebersetzung sonst gehan habt wird. Jedenfalls steht dieses Buch sehr vereinzelt da, dass selbst QUICHERAT davon als von einem „fait unique" spric Es legt demnach nur davon Zeugniss ab, dass sein Verfasser der französischen Verskunst nicht besonders erfahren war***).

---

*) BELLANGER macht darauf aufmerksam, dass das Werk wahrschei lich nicht in das Ende des 15. Jahrhunderts zurückreicht, da es eine Re enthält, die „l'an mil et cinq cens . . ." gehalten sein soll.

**) QUICHERAT, l. c. p. 323.

***) GASTON PARIS in seinem Ueberblick über die Geschichte der Cäs zehnsylbiger Verse (l. c. p. 109—112) erwähnt das besprochene Syste nicht. WEIGAND, l. c. p. 106 und 107, spricht allerdings von einer solch

Dagegen schlich sich durch die Nachahmung der provenzalischen Dichtkunst in Nordfrankreich im dreizehnten Jahrhundert in die lyrische Poesie die Unsitte ein, statt einer Tonsylbe auch unbetonte weibliche Wortendungen in die Cäsur zu setzen, wie z. B.

Rafraîchissez || le chastel de mon cœur
D'aucuns vi*vres* || de joyeuse plaisance.

Diese Methode, welche zwar die Wortendungen für die Cäsur festhält (die Dichter, welche sie gebrauchen, lassen nach der Cäsur von den weiblichen Endungen, wie es heute üblich ist, nur die Endung *e* vor folgendem Vocal zu), vernichtet vollständig den Rhythmus der Verse; sie ist nur durch die Einwirkung der Musik erklärlich, deren Begleitung über das Missverhältniss dieser auf der dritten Sylbe betonten Verse mitten unter den auf der vierten Sylbe betonten hinweghalf*). Sie findet sich anfänglich auch nur in der lyrischen, niemals in der epischen Poesie. Später kommt sie in den Balladen vor, welche an Stelle der früheren Lieder traten, um noch später auch theilweise in die Erzählung sich einzuschleichen, bis Clément Marot diese Cäsur aus der französischen Dichtung verbannte. Diez hat diese Cäsur mit Bezug auf ihre Verwendung passend lyrische Cäsur genannt und im Gegensatz hierzu hat Gaston Paris die Cäsur mit Unterdrückung der stummen Endungen als epische bezeichnet.

(46) Nach dem Vorhergehenden lässt sich der Charakter der französischen Cäsur folgendermassen zusammenfassen:

Um einer Reihenfolge von französischen Versen gleicher Sylbenanzahl eine annähernde Gleichheit des Rhythmus zu verleihen, steht an einer festen Stelle im Inneren der einzelnen

---

Methode und von ihrer Verwendung in „einigen alten Gedichten". Doch ist auf diesen Schriftsteller wenig zu geben, da die von ihm für das System angeführten Beispiele alle aus Quicherat entnommen sind. Während Weigand sonst Quicherat's Beispiele dadurch ergänzt, dass er zu dem Namen des Dichters noch das Citat der Stelle fügt, vergisst er dies in dem vorliegenden Falle. Dagegen schreibt er die Quicherat'schen Citate aus dem *An des sept dames* dem Dichter Cl. Marot zu.

*) G. Paris, l. c. p. 110.

Verse stets eine Tonsylbe, welche entweder einem Wort männlicher Endung angehört oder einem Wort der weiblichen Endung *-e*, falls dieses *e* vor folgendem Vocal elidirt wird. Diese Bestimmung verlegt die feste Tonsylbe auf einen Wortschluss und bewirkt dadurch, dass diese Tonsylbe sich im Rhythmus der einzelnen Verse als gleichartig wiederkehrender Ruhepunkt vernehmlich abhebt und dass sie jeden einzelnen Vers in zwei deutlich gesonderte rhythmische Glieder zerlegt, weil der ihr folgende Verstheil mit keiner stummen Sylbe beginnen kann. Somit erreicht diese „die Cäsur" genannte Betonung ihren Zweck Versen gleicher Sylbenanzahl Gleichartigkeit im Rhythmus zu geben in doppelter Weise: einmal dadurch, dass sie durch ihren festen Platz das Schwanken der Verse zwischen zu vielen und zu ungleichartigen Formen verhindert; sodann aber auch dadurch, dass sie durch ihre Verbindung mit einem Wortschluss den Vers als aus zwei gesonderten rhythmischen Gliedern gebildetes Ganze stets in derselben Weise in das Ohr fallen lässt.

Ihre so präcisirte Bestimmung wird die Cäsur um so besser erreichen, je bestimmter der Klang und die Betonung der in der Cäsur stehenden Wortsylbe ist. Auf die Bedeutung oder die grammatische Gattung des Wortes, dem sie angehört, kommt es dabei nicht an, da die Cäsur die rhythmische und nicht die syntaktische Gliederung des Verses bezweckt. Bedeutung und grammatische Gattung des betreffenden Wortes können nur in so weit von Einfluss sein, als mit ihnen eine Schwächung oder Verstärkung der Wortbetonung verbunden ist. Hiernach sind diejenigen schwachen Tonsylben von der Cäsur ausgeschlossen, deren Ton und Klang durch eine allzu enge grammatische Verbindung mit dem folgenden Worte so sehr herabgesetzt wird, dass auch die Kraft des Ictus sie nicht als Träger des Rhythmus an so hervorragender Stelle zu erhalten vermag. Die Wörter, welchen diese Tonsylben angehören, sind der bestimmte und unbestimmte Artikel, die Pronoms personnels conjoints (soweit sie nicht starke Betonung durch ihre Stellung hinter dem Zeitwort erhalten), die Adjectifs démonstratifs und possessifs, sowie unter Um-

ständen das einsylbige Pronom relatif. Indem man im siebenzehnten Jahrhundert den rhythmischen Ruhepunkt mit einem syntaktischen oder grammatischen verwechselte, stellte man für die Cäsur der Verse zahlreiche grammatische Bedingungen auf, die freilich schon damals das Unglück hatten nie völlig befolgt zu werden und die seit André de Chénier mit Recht vollständig aufgegeben worden sind. Wir werden dieselben in dem elften Abschnitt dieses Buches über die syntaktischen Gliederungen der Verssprache behandeln und dann zeigen, wie diejenigen Verse, denen eine unzureichende Cäsur aus grammatischen Gründen zugeschrieben wird, theils tadellos sind, theils aus rhythmischen Gründen einen Fehler in der Cäsur besitzen.

Noch ist zu bemerken, dass der Klang der einsylbigen Wörter auf ein dumpfes *e* zu schwach ist, als dass diese Wörter selbst in den Ausnahmefällen, in welchen sie betont sind (Vergl. Seite 37, Anm.), in der Cäsur stehen könnten. Allerdings giebt es einige Verse mit solcher Cäsur wie z. B. der von Quicherat angeführte Vers von Florian:

S'écrie: Épargnez-*le*, || nous n'avons que lui

oder der Vers Voltaire's*)

Et depuis *ce*, || dans Venise et dans Rome,

indessen sind das eben keine Musterverse; derartige Cäsuren werden besser vermieden, weil die dumpfen Tonsylben in ihnen hinter den übrigen Tonsylben des Verses an Klang allzusehr zurückbleiben würden**).

Wir gehen nun zu der Betrachtung der einzelnen Verse mit rhythmischer Cäsur über. Der Bau aller dieser Verse übersieht sich verhältnissmässig leicht, da die Cäsur sie in Theile zerschneidet, welche rhythmisch mit den im vorigen Abschnitt abgehandelten einfachen Versen gleichwerthig sind.

---

*) Citat von Quitard, l. c. p. 52.

**) Gaston Paris l. c. p. 121 sagt vom Pronom *ce*: „Mais on éviterait de le mettre à la césure" und p. 122: „... on s'abstiendrait aussi de mettre le accentué à la césure."

Classe III. Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur und Formen aus gleichen Füssen.

A. Mit Formen aus gleichen Füssen zweierlei Art.

4) Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylbe.

(47) Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylb welcher, wie bereits erwähnt, den Namen Alexandriner führt, wi durch die Cäsur in zwei Glieder zerschnitten, deren jedes eine sechssylbigen Verse entspricht. Diese Glieder heissen Halbvers (hémistiches). Wir bezeichnen den Bau des Alexandriners durc zwei Ziffern, deren erste nach den beim sechssylbigen Verse ang wendeten Bezeichnungen die Art des ersten Halbverses angieb während die zweite sich auf den Bau des zweiten Halbverses b zieht. Man erhält also die Normalformen des Alexandriners, i dem man diejenigen des sechssylbigen Verses, nämlich die Form 2, 3, 4 und $\overline{4}$ nebst ihren schwächer accentuirten Abstufunge (2), (4) und ($\overline{4}$) auf alle mögliche Arten zusammenstellt. Die Zusammenstellung ergiebt folgende Arten Alexandriner:

1) 3 3 d. h. Alexandriner aus lauter ungeraden Füssen od rein anapästische Form.

2) 2 2 rein jambische Form.

3) $\left.\begin{matrix}44,\ \overline{4}\,\overline{4},\ 4\,\overline{4},\ \overline{4}\,4\\ 24,\ 2\,\overline{4},\ 4\,2,\ \overline{4}\,2\end{matrix}\right\}$ jambisirende Formen. } Alexandriner aus lauter geraden Füssen.

4) $\left.\begin{matrix}2\,3,\ 3\,2\\ 4\,3,\ 3\,4\\ \overline{4}\,3,\ 3\,\overline{4}\end{matrix}\right\}$ Alexandriner aus gemischten Füssen.

Hierbei sehen wir von den Nebenformen (2), (4) u. s. w. ab, dieselben nicht der Art des Rhythmus nach neue Formen geb sondern nur über die Schärfe der rhythmischen Gliederung A schluss ertheilen.

Wir gehen nun diese einzelnen Arten der Normalformen Alexandriners der Reihe nach durch.

(48) In der rein anapästischen Form des Alexandrin 3 3 lassen sich verschiedene Abstufungen nach der Zahl

Accente unterscheiden. Zunächst können alle Anapäste nur eine starke Tonsylbe besitzen, so dass der ganze Alexandriner vier starke Tonsylben enthält. Beispiele für solche rein anapästische Formen mit vier Accenten sind:

(1) La trompe|tte sacrée || annonçait | le retour . . .
RACINE, ATHALIE I, 1.

(2) Le soleil | se levant || aux sommets | de l'Hymette . . .
LAMARTINE, SOCRATE.

(3) Ce n'est point | la vertu, || c'est la seu|le victoire . . .
A. DE CHÉNIER, ODES XII.

(4) Le travail! . . . | Comprends-tu || maintenant | les mystères,

(5) Les vertus | de ce mot || aux sylla|bes austères?
ANDRÉ THEURIET, SYLVINE V.

Wenn in einem der Anapäste des Alexandriners 3 3 die Anfangssylbe betont ist, so hat der Alexandriner fünf starke Tonsylben. Hierbei kann der Anapäst mit starkem Anschlag jeden der vier Versfüsse einnehmen, wie folgende Beispiele zeigen:

(6) *Né* mi*ni*|stre du Dieu || qu'en ce tem|ple on adore . . . .
RACINE, ATHALIE III, 3.

(7) *Dai*gne, *dai*|gne, mon Dieu || sur Mathan | et sur elle
Id. ib. I, 2.

(8) *Tous* les *champs* | du possible || et de mon|des de l'âme . . .
VICTOR HUGO, MAZEPPA II.

(9) *Jean* qui *fi*|xe les yeux || sur la ca|ve voisine . . .
ANDRÉ THEURIET, SYLVINE III.

(10) Il croyait | *voir* au *ciel* || des étoi|les sans nombre . . .
Id. ib. V.

(11) Tu mourus | *plein* d'es*poir* || dans ta rou|te infinie . . .
A. DE MUSSET, NAMOUNA II, 51.

(12) Mais la nuit | *rend* aus *cieux* || leurs étoi|les, leurs gloires . . .
VICTOR HUGO, DU GLACIER DU RHÔNE.

(13) Thogorma | dans ses yeux || *vit* mon*ter* | des murailles . . .
LECONTE DE LISLE, KAÏN.

(14) Mais un cer|cle d'airain || *ferme* au *loin* | l'horizon . . .
VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL II.

(15) Son front blanc | dans la nuit || *sem*ble une *au*|be éternelle . . .
Id., Du Glacier du Rhône.

(16) Le chamois | effaré, || dont le pied | *vaut* une *aile* . . .
Id. ib.

(17) Lui souri|re à travers || la forêt | *haut*e et *som*bre . . .
A. Theuriet, Sylvine III.

Stehen in der Form 3 3 zwei Anapäste mit stark betonten Anfangssylben, so hat der Alexandriner sechs Accente, z. B.:

(18) Les gardaient | *sans* qu'il *fût* || *vent* de *fla*|mme au désert . . .
Victor Hugo, Le Feu du Ciel.

(19) *Peu*ple ingrat? | *Quoi*! toujours || les plus gran|des merveilles . . .
Racine, Athalie I, 1.

Alexandriner mit drei auf der Anfangssylbe betonten Anapästen, welche also sieben starke Tonsylben enthalten, und Alexandriner mit vier auf der Anfangssylbe betonten Anapästen dürften ganz ungewöhnlich sein*).

Im allgemeinen ist zu beachten, dass bei rein anapästischen Alexandrinern mit mehr als vier starken Tonsylben Tonsylbenstösse zwischen den verschiedenen Versfüssen stattfinden, die allerdings durch eine zwischen zwei Füssen eingeschobene kleine Pause ohne Vernichtung des Rhythmus aufgehoben werden (Seite 56, 2). Wenn indessen drei oder vier solcher Anapäste vorhanden sind, so wird zwischen sämmtlichen Versfüssen der Form 3 3 eine Pause nöthig, so dass dann die Form zum Zerfall in vier dreisylbige Verse neigt und um so mehr als diese dreisylbigen Verse einer selbstständigen Existenz dadurch fähig sind, dass sie bereits eine Wiederholung von betonten Sylben nach unbetonten (— ⏑ -) zeigen. Dies ist der Grund, warum gute rein anapästische Alex-

*) Man darf Verse wie

Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours
A. de Musset, Namouna II, 5

nicht, wie folgt, scandiren:

Ne comptant | *ni* l'arg*ent* || *ni* les *nuits*, | *ni* les *jours*,

sondern vielmehr

Ne comptant ni | l'argent || ni les nuits, | ni les jours

so dass dieser Vers zur Form $\overline{4}$ 3 und nicht zu 3 3 gehört. Vergl. S. 41

driner mehr als sechs starke Tonsylben nicht haben dürfen und warum diejenigen mit vier und mit fünf starken Tonsylben die häufigsten sind.

Es sei endlich noch darauf hingewiesen, dass zwischen den einzelnen Arten der Formen 3 3 zahlreiche Uebergänge stattfinden, welche durch die mit schwachen Tonsylben beginnenden Anapäste hervorgebracht werden. Namentlich nähern sich solche Anapäste denjenigen mit stark betonter Anfangssylbe dann, wenn sie mit zwei schwachen Tonsylben beginnen. Z. B. der Vers

(20) Dans la nuit | orageuse || ou la nuit | étoilée . . .
VICTOR HUGO, MAZEPPA II.

nähert sich durch seinen Anfangsanapäst solchen Versen, wie sie das Beispiel (8) repräsentirt und das Beispiel (15) steht dem Beispiel (18) sehr nahe.

(49) Unter den Alexandrinern aus lauter geraden Füssen entspricht die rein jambische Form 2 2 demjenigen Verse, der bei deutschen Nachbildungen ausschliesslich als Alexandriner gilt. Diese Form besteht aus sechs Jamben und besitzt demnach eben so viele starke Tonsylben. Beispiele für dieselbe sind:

(1) Joas | laissé | pour mort || frappa | soudain | ma vue . . .
RACINE, ATHALIE I, 2.

(2) Ma Mu|se aux durs | glaçons || ne li|vre point | ses pas . . .
A. DE CHÉNIER, ÉLÉGIES 1.

(3) La voix, | l'arden|te voix, || de tous | les cœurs | maîtresse . . .
Id., L'INVENTION.

(4) Dis-moi, | quel son|ge d'or || nos chants | vont-ils | bercer?
A. DE MUSSET, LA NUIT DE MAI.

(5) Hélas! | par tous | pays || toujours | la mê|me vie . . .
Id., LA NUIT D'AOÛT.

(6) La mer! | partout | la mer! || des flots, | des flots | encor! . . .
VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL, II.

(7) L'eau va|ste et froi|de au nord, || au sud | le sa|ble ardent . . .
Id. ib. IV.

(8) Trois monts | bâtis | par l'homme || au loin | perçaient | les cieux . . . .
Id. ib. IV.

(9) Il voit | courir | les bois, || courir | les lar|ges nues . .
Id., Mazeppa I.

(10) Sa tê|te pend; | son sang || rougit | la jau|ne arène . . .
Id. ib.

(11) Suivaient | d'un bec | ardent || cette ai|gle à dou|ble tête . . .
Id., A. la Colonne.

(12) C'est bon, | voici | la flamme || arden|te fo|lle immense . . .
A. Barbier, L'Idole.

Wenn in den rein jambischen Formen ein Jambus durch eine schwache Tonsylbe gebildet wird, so entstehen die weniger scharf geprägten Formen 2 (2) und (2) 2. Z. B.

(13) Hélas! | ta jou|e en fleur || plaisait | à *la* | déesse . . .
A. de Musset, La Nuit d'août.

(14) Vos jours | brillants | et purs || igno|rent *les* | nuages . . .
A. de Chénier, Élégies LXXXIII.

(15) Et Dieu | trouvé | fidèle || en tou|tes *ses* | menaces . . .
Racine, Athalie I, 1.

(16) Ainsi, | courant | partout || sous *les* | nombreux | ombrages . . .
A. de Chénier, Élégies I.

(17) Tu suis | un pâ|le éclair || dans *u*|ne nuit | profonde . . .
A. de Musset, La Nuit d'août.

(18) Je veux, | je veux | courir || sur *vos* | sommets | touffus . . .
A. de Chénier, Élégies LXXXVIII.

(19) Dont l'œil, | ami | de l'ombre || où *son* | essor | s'arrête . . .
Victor Hugo, A la Colonne II.

(20) Platon | les gui|de en vain || dans *leurs* | caver|nes sombres . . .
Sainte-Beuve.

(21) Sans plus | songer | alors || à *mes* | saisons | fanées . . .
Sainte-Beuve, Joseph Delorme.

(22) Sicos | est l'î|le heureuse || où *nous* | vivons | mon père . . .
A. de Chénier, L'Aveugle.

(23) Mais quoi! | n'enten|ds-je point, || *avec* | de sourds | murmures . . .
Victor Hugo, A la Colonne.

(24) Le beau | feuilla|ge au vent || s'en *est* | d'abord | allé! . . .
Sainte-Beuve, Joseph Delorme.

Die Verse (13) bis (24), welche alle der Form 2 (2) angehören, zeigen verschiedene Abstufungen. Man erkennt, dass die schwachen Tonsylben *la, ma, sa, mon, son* hinter den Tonsylben *les, mes, ses, leurs* zurückstehen und dass die Hülfszeitwörter und namentlich die Präpositionen dem Werthe starker Tonsylben sehr nahe stehen. Dasselbe gilt für folgende Beispiele für die Formen (2) 2 und (2) (2):

(25) Voyant | sur *la* | pelouse || une au|tre fleur | éclore . . .
A. DE MUSSET, LA NUIT D'AOÛT.

(26) J'ai pu | de *ton* | esclave, || ardent | épris | de zèle . . .
A. DE CHÉNIER, ÉLÉGIES III.

(27) Et *sous* | ses doigts | tremblants || les fils | croisés | se brouillent.
A. THEURIET, SYLVINE I.

(28) Autour | de *la* | cité || s'appe|llent *les* | corbeaux . . .
VICTOR HUGO, La VILLE PRISE.

(29) *Avec* | les mi|lle tours || de *ses* | palais | de fées . . .
Id., RÊVERIE.

(30) S'incli|ne *sans* | murmure || et tom|be *avec* | la nuit . . .
A. DE MUSSET, LA NUIT D'AOÛT.

(31) Qui por|te *dans* | ses mains || la for|ce et *la* | santé
Id. ib.

(32) Et *dans* | le ciel | rougeâtre || et *dans* | les flots | vermeils . . .
VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL.

(33) Mais *par* | les noirs | hivers || le chê|ne *fut* | vaincu . . .
A. DE VIGNY, LA DRYADE.

(50) Unter den jambisirenden Formen wird die Form 44 gewöhnlich aus zwei sechssylbigen Halbversen gebildet, in denen die Päone keine stark betonte Anfangssylbe besitzen, so dass der Alexandriner vier starke Tonsylben enthält. Z. B.

(1) Les prê|tres ne pouvaient || suffi|re aux sacrifices . . .
RACINE, ATHALIE I, 1.

(2) Les tiè|des voluptés || des nuits | mélancoliques . . .
A. DE MUSSET, LUCIE.

(3) La pâ|le violette, || emblê|me de l'amour . . .
A. DE CHÉNIER, ÉLÉGIES LXXXIII.

Wenn einer der Päone mit einer starken Tonsylbe beginnt, so h der Alexandriner 44 fünf Accente. Z. B.

(4) Et toi, | *char*me inconnu || dont rien | ne se défend . . .
A. DE MUSSET, LUCIE.

Der Fall, dass der zweite Päon oder dass beide Päone mit sta ker Anfangssylbe beginnen scheint ausserordentlich selten zu sei was zum Theil seinen Grund darin haben mag, dass solche Alexa driner den letzten Päon als selbstständigen viersylbigen Vers al stossen würden.

Die Form $\overline{4}\,\overline{4}$ hat bei unbetonten Anfangssylben der Päo ebenfalls vier starke Tonsylben. Z. B.

(5) Je l'observais | hier || et je voyais | ses yeux . . .
RACINE, ATHALIE I, 1

(6) Illuminait | ses yeux || et palissait | sa lèvre . . .
A. THEURIET, SYLVINE

(7) Tremperons-nous | de sang || les bataillons | d'acier? . . .
A. DE MUSSET, LA NUIT DE MA

(8) Nous étions seuls, | pensifs; || je regardais | Lucie . . .
Id., LUCI

Beginnt der Päon des ersten Halbverses mit einer starken S sylbe, so hat die Form $\overline{4}\,\overline{4}$ fünf Accente, ohne deshalb einen S sylbenstoss aufzuweisen. Z. B.

(9) *Per*dre son *temps* | en pleurs || est inuti|le et lâche . . .
A. THEURIET, SYLVINE

(10) *Tab*le tou*jours* | servie || au paternel | foyer! . . .
VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE

(11) L'*on*de qui *fuit*, | par l'onde || incessamment | suivie . . .
Id. il

Wenn der Päon des zweiten Halbverses mit starker Tonsylbe ginnt, so ist der zwischen dem dritten und vierten Versfusse e stehende Tonsylbenstoss durch die rhythmische Pause der Cä beseitigt; die Form $\overline{4}\,\overline{4}$ kann also ohne Härte sechs starke T sylben enthalten. Z. B.

(12) L'*on*de chan*gé*|e en pleurs || *rou*le des *flots* | amers . . .
A. CHÉNIER, ÉLÉGIES LXXXIII

(13) *Pleu*re. Les *pleurs* | vont bien, || *mê*me au bon*heur*; | tes chants ...
VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE XVII.

Mit den Formen 3 3, 2 2, 4 4, $\overline{4}\,\overline{4}$ ist der Kreis derjenigen Alexandriner geschlossen, welche aus rhythmisch völlig gleichen Halbversen bestehen. An diese Formen lehnen sich in Bezug auf Regelmässigkeit die Formen $4\,\overline{4}$ und $\overline{4}\,4$ an, welche einen symmetrischen Bau zeigen, indem bei ihnen zwei Päone von zwei Jamben oder umgekehrt zwei Jamben von zwei Päonen eingeschlossen werden.

Beispiele der Form $4\,\overline{4}$:

(14) Depuis | que le soleil, || dans l'horizon | immense ...
ALFRED DE MUSSET, LA NUIT D'AOÛT.

(15) La mè|re, anéantie || et de stupeur | frappée ...
A. THEURIET, SYLVINE I.

(16) Alors | il se soulève, || *ou*vre son *ai*|le au vent ...
A. DE MUSSET, LA NUIT DE MAI.

(17) Chansons, | *rê*ves d'am*our*, || *ri*res, pro*pos* | d'enfant ...
A. DE MUSSET, LUCIE.

Beispiele der Form $\overline{4}\,4$:

(18) Philosophi|e, au bas || du peu|ple descendue ...
VICTOR HUGO, RÊVERIE D'UN PASSANT.

(19) Incessamment | vers Dieu || montait | plus triomphale ...
Id., SUR LA MONTAGNE.

(20) De l'occident | au sud, || du nord | à l'orient ...
Id., DU GLACIER DU RHÔNE.

(21) J'*ai*me le *vrai* | soldat, || effroi | de Bélial ...
Id., MARCHE TURQUE.

(22) *Tant* le mar*teau* | de fer || des grands | évènements ...
Id., RÊVERIE D'UN PASSANT.

(23) *Bords* où mes *pas* | enfans || suivaient | Napoléon ...
Id., LES FEUILLES D'AUTOMNE XV.

Die übrigen jambisirenden Formen des Alexandriners 2 4, $2\,\overline{4}$, 4 2 und $\overline{4}\,2$ zeigen folgende Beispiele:

Die Form 24:

(24) Tantôt, | voyant | pour l'or || sa soif | insatiable . . .
RACINE, ATHALIE I, 1.

(25) Un jour, | semant | les champs || de morts | sans sépulture . . .
VICTOR HUGO, MAZEPPA I.

Die Form 2$\bar{4}$:

(26) Sentant | passer | la mort, || se recomman|de à Dieu . . .
A. DE MUSSET, LA NUIT DE MAI.

(27) Tous ceux | qu'un mê|me Dieu || *fra*ppe des *mê*|mes traits . . .
A. CHÉNIER, ÉLÉGIES XXXV.

(28) Faut-il | sécher | ces mers? || *dit* le nu*a*|ge en feu . . .
VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL II.

Die Form 42:

(29) De l'â|pre volonté; || de noirs | cheveux | soyeux . . .
A. THEURIET, SYLVINE I.

(30) Chio, | l'*î*le des *vins,* || n'est plus | qu'un som|bre écùeil . . .
VICTOR HUGO, L'ENFANT.

(31) O nuit, | *nuit* doulou*reuse!* || ô toi, | tardi|ve aurore . . .
A. CHÉNIER, ÉLÉGIES XXII.

Die Form $\bar{4}$2:

(32) La matiné|e est froide, || octo|bre va finir . . .
A. THEURIET, LA BRODEUSE.

(33) *Mon*te g*éant* | lui-même || au front | d'un mont | géant . . .
VICTOR HUGO, BOUNABERDI.

(34) *Tant* que du *som*|bre hiver || dura | le froid | empire . . .
A. CHÉNIER, ÉLÉGIES I.

(51) Die Alexandriner aus gemischten Füssen kann man passend als jambisch-anapästische bezeichnen, wenn der erste Halbvers rein jambisch oder jambisirend und der zweite anapästisch ist. Findet das Umgekehrte statt, so können sie anapästisch-jambische heissen. Wir stellen diese Formen in folgenden Beispielen paarweise zusammen, indem wir jeder jambisch-anapästischen Form die durch Umkehrung aus ihr entstehende anapästisch-jambische beigesellen.

Beispiele der Formen 23 und 32.

Mit fünf starken Tonsylben:

2 3: Un vers | brûlant | d'amour | et de lar|mes trempé . . .
A. Chénier, Élégies XXXVIII.

3 2: Et les vents | altérés || m'ont mis | la lè|vre en feu . . .
A. de Musset, La Nuit de mai.

Mit sechs starken Tonsylben:

2 3: Où chan|tent jour | et nuit || *mi*lle *clo*|ches ailées . . .
Victor Hugo, Les Feuilles d'automne XXVII.

3 2: *Tout* dor*mait* | cependant; || au front | des deux | cités . . .
Victor Hugo, Le Feu du Ciel VII.

Hierzu treten Nebenformen, wie z. B.:

(2) 3: Et tous | devant | l'autel || avec or|dre introduits . . .
Racine, Athalie I, 1.

3 (2): *Dieu* cach*ait* | un vengeur || armé | pour son | supplice . . .
Id. ib.

Beispiele der Formen 43 und 34.

Mit vier starken Tonsylben:

4 3: Pêcheur | mélancolique, || il regar|de les cieux . . .
A. de Musset, La Nuit de mai.

3 4: Et la fleur | de l'amour, || la pâ|le violette . . .
A. de Chénier, Élégies XXXVII.

Fünf starke Tonsylben können diese Formen entweder dadurch enthalten, dass der Päon oder dadurch, dass ein Anapäst mit starker Tonsylbe beginnt. Z. B.:

4 3: Le ciel, | *bleu* pavil*lon*, || par Dieu mê|me construit . . .
Victor Hugo, Bièvre.

3 4: D'un sommeil | éternel || les bois | *sem*blent dor*mir* . . .
A. Theuriet, Sylvine.

4 3: Souvent | Napoléon || *plein* de *gran*|des pensées . . .
Victor Hugo, A la Jeune France.

3 4: *Vois* d'un *va*|ste linceul || la vi|lle enveloppée! . . .
Victor Hugo, La Ville prise.

Beginnt der Päon und ein Anapäst mit starker Tonsylbe, so können diese Formen sechs starke Tonsylben enthalten, z. B.:

4 3: Salut, | *monts* chev*elus*, || *verts* et *som*|bres remparts . . . .
A. DE CHÉNIER, ÉLÉGIES XXXVIII.

Beispiele der Formen $\overline{4}\,3$ und $3\,\overline{4}$.

Mit vier starken Tonsylben:

$\overline{4}\,3$: Les marroniers | du parc || et les chê|nes antiques . . .
A. DE MUSSET, LUCIE.

$3\,\overline{4}$: A l'épau|le, ou le cerf, || ou le lion | sanglant.
LECONTE DE LISLE, KAÏN.

Beide Formen erhalten durch starken Anschlag des Päon oft fünf starke Tonsylben. Z. B.

$\overline{4}\,3$: *Vi*vre abreu*vé* | de fiel, || d'amertu|me et d'ennuis . . .,
VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE XV.

$3\,\overline{4}$: Où Vénus | Astarté, || *fi*lle de l'*on*|de amère . . .
A. DE MUSSET, ROLLA I.

Dasselbe wird durch starken Anschlag eines der Anapäste erreicht z. B.

$\overline{4}\,3$: Et que m'impor|te à moi, || *mu*se, *chants*, | vanités . . .
VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE XV.

$3\,\overline{4}$: *Haît* sur*tout* | Josabet, || votre fidè|le épouse . . .
RACINE, ATHALIE I, 1.

Die Form $3\,\overline{4}$ kann ohne Härte sechs starke Tonsylben enthalten z. B.

$3\,\overline{4}$: *Tout* un *peu*|ple de fleurs || *per*ce les *feu*|illes sèches . . .,
A. THEURIET, SYLVINE VI.

indem die Cäsur den Tonsylbenstoss zwischen dem dritten und vierten Fuss beseitigt. Auch folgendes Beispiel der Form $3\,\overline{4}$ verstösst nicht gegen die Harmonie:

$3\,\overline{4}$: *Prends* ton *luth!* | *Prends* ton *luth!* || Je ne peux plus | me taire..
A. DE MUSSET, LA NUIT DE MAI.

indem die Pause des Sinnes den Tonsylbenstoss zwischen dem zweiten und dritten Fusse aufhebt. Ganz selten sind Formen mit sieben starken Tonsylben, z. B.

$\overline{4}\,3$: *L'u*ne vena*it* | des mers; || *chant* de *gloi*|re! *hym*ne heu*reux* . .
VICTOR HUGO, SUR LA MONTAGNE.

(52) Wenn einer der sechssylbigen Halbverse des Alexandriners eine der Ausnahmeformen 6, (6), 6! oder 5 + 1, (5 + 1), 5 + 1! annimmt, so entstehen Ausnahmeformen des Alexandriners, welche im allgemeinen als fehlerhaft zu bezeichnen sind. Diejenigen Alexandriner, in welchen ein Halbvers zum reinen sechssylbigen Wirbel 6 wird, wie z. B.

Perdre l'illusion, || l'espéran|ce et sentir . . . 6 3

können unter Umständen vortheilhaft verwendet werden, wenn der plötzliche Austritt aus dem regelmässigen Mass, der sich in ihnen kund giebt, durch den Inhalt und die Stellung des Verses begründet werden. Dies ist beispielsweise mit dem angeführten Verse Victor Hugo's der Fall, wie man sich bei der Lectüre des unten (S. 142—144) mitgetheilten Gedichtes, dem der Vers entnommen wurde, überzeugen kann. Dagegen sind die Halbverse (6) oder 6! und sämmtliche in 5 + 1 Sylben durch die Betonung zerlegten Halbverse entschieden unzulässig, da sie ganz unrhythmische Formen des Alexandriners erzeugen. Beispiele sind:

Ou le susurrement || de deux | baisers | rapides? . . . (6) 2
A. Theuriet, Sylvine V.

Ils me reprocheraient || non des cris | impuissants . . . (6) 3
Racine, Britannicus IV, 2.

Que de Britannicus || la disgrà|ce future . . . 6! 3
Id. ib. IV, 2.

Faites que Joas meure || avant | qu'il vous | oublie . . . 5 + 1 (2)
Racine, Athalie V, 7.

C'est que de leur sang pur || cette te|rre est trempée . . . (5 + 1) 4
H. de Bornier, La Fille de Roland I, 2.

Veillaient | assis | en cercle || et se regardant tous . . . 2 (5 + 1)
V. Hugo, Le Feu du Ciel, VII.

Témoins | de mon | forfait || je le pleurerais mieux . . . (2) 5 + 1!
H. de Bornier, La Fille de Roland I, 2.

Die Formen mit einem Halbverse 5 + 1 werden durch den Tonsylbenstoss vor der Cäsur oder dem Reim unerträglich. Dieser Tonsylbenstoss macht auch Verse, die sonst zu den regelmässigen Formen gehören, fehlerhaft. Z. B.

Ne rô|de pas plus qu'eux || dans les | forêts | lointaines . . . 4 (2)
A. Theuriet, Sylvine, V.

Mit den Halbversen 6 in eine Classe sind natürlich die Halbverse (3) zu stellen, z. B.

Ah! je t'ai consolé || d'une amè|re souffrance . . . (3) 3
A. de Musset, La Nuit de mai.

Von den aufgezählten rhythmisch fehlerhaften Formen verschieden ist eine merkwürdige Form des Alexandriners, welche zuweilen in neueren französischen Dichtern vorkommt, und die darin besteht, dass der Alexandriner nicht mehr durch eine rhythmisch starke Betonung der sechsten Sylbe in zwei gleiche Halbverse getheilt wird, sondern statt dessen durch Betonung der vierten, achten und zwölften Sylbe in drei gleiche Päone zerfällt. Beispiele dieser vereinzelt auftretenden Formen, welche passend mit 4 + 4 + 4 bezeichnet werden, sind:

Ils s'en | venaient || de la | montagne || et de la plaine . . .
Leconte de Lisle, Kaïn.

Q'ont fait | les bois || de leurs | oiseaux || et de leur ombre . . .
A. Theuriet, Sylvine IV.

In den genannten Versen sind die Tonsylben des an sechster Stelle stehenden Artikels und Adjectif possessif rhythmisch zu schwach, um die Cäsur anzugeben, wie bereits in Artikel 46 bemerkt wurde. Auch treten sie überdiess gegen die durch ihre Stellung ausgezeichneten Betonungen der vierten und achten Sylbe, welche sie einschliessen, zu sehr zurück. H.-Fréd. Amiel hat in seiner Uebersetzung von Gedichten anderer Sprachen, namentlich der deutschen, in das Französische, den Vorschlag gemacht, Gedichte aus lauter gleichen Alexandrinern dieser Form einzuführen*). Er giebt als Probe hierfür die folgende Strophe:

A mon | appel, || accourez tous, || fils des savanes!
Levez | les yeux, || voyez | la lune || et son | halo.
A nous | la proie || et l'abondance || en nos | cabanes!
Devant | la flèche, || en vain | fuira || le buffalo**).

*) Les Étrangères. Poésies traduites de diverses littératures par H.-Fréd. Amiel. Paris, Sandoz et Fischbacher. 1875. P. 262.

**) Man wird bemerken, dass der zweite und vierte Vers dieser Strophe regelmässige Alexandriner der Formen 2 (2) und (2) 4 sind.

Gegen eine Folge von Alexandrinern dieser Art lassen sich die Einwände wiederholen, die wir in früheren Entwicklungen gegen französische Verse aus lauter gleichen Füssen vorgebracht haben. Strophen dieser Art sind zu einförmig und beschränken die Sprache des Verses durch Ausschluss des Anapäst. Dieser Ansicht steht auch GRAMONT's Urtheil zur Seite, welcher sich hierüber folgendermassen ausspricht*): „Was die Bildung von Versen betrifft, welche sämmtlich gleichförmig in drei Theile von vier Sylben zerschnitten sind, so ist es wenig wahrscheinlich, dass man jemals darauf verfalle. Die Einförmigkeit derselben würde in ganz anderem Grade unangenehm sein als diejenige, die man den classischen Versen, welche nach der sechsten Sylbe einen grammatischen Einschnitt besitzen, hat vorwerfen können." Die vereinzelte Einstreuung solcher Verse in solche, die regelrecht auf der sechsten Sylbe betont sind, will uns nicht so verwerflich erscheinen, wie GRAMONT meint, indem er sagt, dass sie gegen den Rhythmus der übrigen dann vollständig aus dem Takte fallen. Man beurtheile z. B. den aus LECONTE DE LISLE angeführten Vers nach dem Eindruck, den er in der Strophe macht, der er entnommen ist und die weiter unten mitgetheilt wird. Die Theilung in vier gleiche Päone ist doch an sich den Alexandrinern aus lauter geraden Füssen z. B. der Form $\overline{4}4$ verwandt, so dass ihr Takt zu diesen regelmässigen Versen nicht in so grellem Gegensatz stehen dürfte; indessen wagen wir in einer so feinen Frage dem französischen Kritiker und Dichter nicht bestimmt zu widersprechen.

(53) Nachdem die Formen des Alexandriners festgestellt worden sind, theilen wir nun reichliche Proben fortlaufender Darstellung in Alexandrinern aus neueren Dichtern mit und geben überdies im Anhange als Probe classischer Alexandriner den ersten Act der *Athalie* von RACINE in rhythmischer Scansion. Wir glauben aus zwei Gründen mit diesen Proben so ausführlich sein zu müssen. Einmal weil wir nur aus einer grösseren Zahl von Versen gewisse Folgerungen ziehen können, welche die Häufigkeit der einzelnen Versformen betreffen und welche gewisse Takteigen-

*) GRAMONT l. c. p. 89.

thümlichkeiten des Verses hervortreten lassen. Sodann aber weil nur aus einer grossen Menge von Versen unser System der rhythmischen Scansion, mit dessen Zulässigkeit unsere Theorie steht und fällt, beurtheilt werden kann. Bei QUICHERAT, der eigentlich nur auf die Satzaccente aufmerksam macht, kann man von einer wirklichen Scansion des Verses noch nichts finden. Das grosse Verdienst, die Hauptformen des Alexandriners richtig erkannt zu haben, gebührt GRAMONT und trotzdem befinden wir uns mit GRAMONT's Scansionen öfter in Widerspruch. Wir meinen, dass GRAMONT den Werth der Tonsylben bei ihrem Zusammenstoss nicht erwogen hat und daher häufig zu irrigen Auffassungen der Verse geführt wird. Man beurtheile, ob wir im Rechte sind, aus folgenden Anführungen*).

GRAMONT scandirt:

La fi|lle de Lycus, | vierge aux | cheveux | dorés

so dass der Vers unserer Form 4 (2) entspräche. Nach unserer Theorie hingegen wird die schwache Tonsylbe *aux* durch die unmittelbar vorangehende starke Tonsylbe des Wortes *vierge* gedämpft, so dass sie keinen Einschnitt des Rhythmus angeben kann. Der Vers ist also

La fi|lle de Lycus, || vierge aux cheveux | dorés

zu scandiren, und zeigt das der Form 4 4 angehörige Schema

$$\smile - | \smile \smile \smile - || - \smile \smile - | \smile -$$

Folgende GRAMONT'sche Scansionen beruhen ebenfalls auf einem Verkennen des gegenseitigen Verhaltens der Tonsylben bei ihrem Zusammenstoss:

Ou si | c'est quel|que front | por*teur d'u*|ne couronne...
Belle vier|ge sans dou|te en*fant d'u*|ne déesse...
Mais ce soir, | quand la nuit | de*scend sur* | l'horizon...
J'aurai soin | qu'on te lais|se en*trer sans* | méfiance...

Die zweiten Halbverse aller dieser Alexandriner, welche nach GRAMONT's Theilung die Form 3 zeigen würden, gehören der Form 4 an, da die Sylben, welche die Mitte dieser Halbver-

*) Vergl. GRAMONT l. c. p. 87 u. 88.

ilden, durch vorhergehende starke Tonsylben gedämpft werden. ie Verse sind also wie folgt zu scandiren:

Ou si | c'est quel|que front || por*teur* | d'une couronne...
Belle vier|ge sans doute || en*fant* | d'une déesse...
Mais ce soir, | quand la nuit || de*scend* | sur l'horizon...
J'aurai soin | qu'on te laisse || en*trer* | sans méfiance...

r folgende Vers ist bei GRAMONT in beiden Halbversen unrich- scandirt:

S'en*fuit; car* | l'étranger | sur *elle en* | l'écoutant...

:t:

S'en*fuit;* | car l'étranger || sur *e*lle en l'écoutant...

en so wenig sind wir mit GRAMONT im Einklang, wenn er ein- ie Sylben als Versfüsse absondert, z. B.

Crains | de laisser | périr | l'étranger | en détresse...
Il m'ai|me; il n'a | que moi; | *viens* | t'adresser à lui...

tt

Crains de laisser | périr || l'étranger | en détresse...
Il m'ai|me; il n'a | que moi; || viens t'adre*sser* | à lui...

i dem zweiten der angeführten Verse ist, wie man sieht, zu- ich die Auffassung des Rhythmus von der unsrigen völlig ver- ieden. Wir übergehen andere Punkte, in denen wir ebenfalls n GRAMONT's Verfahren zu scandiren abweichen, da die mitge- eilten Verse den Hauptunterschied unserer Scansionen und der AMONT'schen genügend kennzeichnen, und lassen jetzt die Proben gen, aus denen man die Art, in der sich die verschiedenen For- n des Alexandriners in fortlaufenden Versen ablösen, ersehen an.

(54) Proben moderner Alexandriner.

I. A. DE CHÉNIER: LA LIBERTÉ.

Le berger.

Non; gar|de tes	présents. || Les oiseaux	de ténèbres,	(2) 3
La choue|tte et l'orfraie, || et leurs	accents	funèbres,	3 (2)
Voilà	les seuls	chanteurs || que je veu|ille écouter;	2 3
Voilà	quelles chansons || je voudrais	imiter.	4 3

Ta flû|te sous | mes pieds || serait | bientôt | brisée: (2)(2)
Je hais | tous vos plaisirs. || Les fleurs | et la | rosée, 4(2)
Et de vos rossignols || les soupirs | caressants, (3)3
Rien ne plaît | à mon cœur, || rien ne fla|tte mes sens; 33
Se suis | escla|ve.

Le chevrier.

Hélas! || que je te trou|ve à plaindre! 24
Oui, l'esclava|ge est dur; || oui, tout mortel | doit craindre 44
De servir, | de plier || sous u|ne inju|ste loi; 3(2)
De vi|vre pour | autrui, || de n'avoir rien | à soi. (2)4
Proté|ge-moi | toujours, || ô liberté | chérie! 24
O mè|re des | vertus, || mère de la | patrie! (2)(4)

Le berger.

Va, patri|e et vertu || ne sont | que de vains noms; 34
Toutefois, | tes discours || sont pour moi | des affronts: 33
Ton prêtendu | bonheur || et m'affli|ge et me brave; 43
Comme moi, | je voudrais || que tu fu|sses esclave. 33

Le chevrier.

Et moi, | je te voudrais || libre, heureux | comme moi. 43
Mais les dieux | n'ont-ils point || de remè|de pour toi? 33
Il est | des bau|mes doux, || des lustrations pures, 2(5 + 1)
Qui peu|vent de notre âme || adoucir | les blessures, 43
Et de magi|ques chants || qui tari|ssent les pleurs. 43

Le berger.

Il n'en est point; | il n'est || pour moi | que des | douleurs 4(2)
Mon sort | est de servir, || il faut | qu'il s'accomplisse. 44
Moi, j'ai | ce chien | aussi || qui trem|ble à mon | service, 2(2)
C'est mon escla|ve aussi. || Mon désespoir | muet 44
Ne peut ren|dre qu'à lui | tous les maux | qu'on me fait. 33

V. 10. *tout* wird durch *oui* gedämpft.

V. 21. Der zweite Halbvers ist schlecht.

V. 24. Die schwache Tonsylbe *en* wird durch *est* gedämpft und die Wort wieder durch die Negation *point*.

V. 27. *mon* wird durch *C'est* gedämpft.

Le chevrier.

e|rre, no|tre mère, || et sa dou|ce richesse,	(2) 3
eut-e|lle du moins || égayer | ta tristesse?	3 3
combien | elle est belle! || et vois | l'été | vermeil,	3 2
|gue de trésors, || brillant fils | du soleil,	4 3
vient, | ferti|le amant || d'une heureu|se culture,	2 3
ır | du printemps || l'unifor|me verdure;	3 3
l'abricot | naissant, || sous les yeux | d'un beau ciel,	4 3
ıdir | son fruit doux || et blond | comme le miel;	3 4
la pour|pre des fleurs || dont le pêcher | se pare	3 4
annoncer | l'éclat || des fruits | qu'il nous | prépare.	4 (2)
ord | de ces prés verts || regar|de ces guérets,	4 4
ui | les blés | touffus, || jaunissan|tes forêts,	2 3
oyeux | moissonneur || atten|dent la | faucille.	3 (2)
e|stes déités || quelle no|ble famille!	4 3
écol|te et la Paix, || aux yeux purs | et sereins,	3 3
pis | sur le front, || les épis | dans les mains,	3 3
ie|nnent sur | les pas || de la be|lle Espérance	(2) 3
r | la cor|ne d'or || où fleurit | l'Abondance.	2 3

Le berger.

dou|te, qu'à | tes yeux || elles mon|trent leurs pas;	(2) 3
j'ai | des yeux | d'esclave, || et je ne les | vois pas.	2 (4)
y vois | qu'un sol dur, || laborieux, | servile,	3 4
j'ai, | non pas | pour moi, || contraint | d'être fertile;	2 4
ous un ciel | brûlant, || je moisso|nne le grain	4 3
va | nourrir | un autre || et me lai|sse ma faim.	2 3
| quelle est la terre. || Elle n'est point | ma mère,	4 4
est | pour moi | marâtre; || et la | natu|re entière	2 (2)
lus nu|e à mes yeux, || plus horri|ble à mon cœur,	3 3
ce vallon | de mort || qui te fait tant | d'horreur.	4 4

. Nicht *aux yeux* \| *purs et sereins*; das Attribut *purs* enthält egriff und dämpft daher das Hauptwort *yeux*.

. Durch die Einschiebung der Worte *non pas pour moi* erhält itwort den Satzaccent.

. *Où* hat den Satzaccent wegen der eingeschobenen adverbiellen g; *sous* wird also gedämpft.

Le chevrier.

Le soin | de tes | brebis, || leur voix dou|ce et paisible, (2) 3
N'ont-ils donc rien | qui plaise || à ton â|me insensible? 4 3
N'aimes-tu point | à voir || les jeux | de tes agneaux? 4 4
Moi, je me plais | auprès || de mes jeu|nes chevreaux; 4 3
Je m'occu|pe à leurs jeux; || j'aime leur voix | bêlante; 3 4
Et quand | sur la rosée || et sur l'her|be brillante 4 3
Vers leur mè|re en criant || je les vois | accourir, 3 3
Je bondis | avec eux || de joie | et de plaisir. 3 4

II. Victor Hugo: Les Feuilles d'automne. XVIII.

Où donc | est le bonheur, || disais|-je? — Infortuné! 4 4
Le bonheur, | ô mon Dieu! || vous me l'avez | donné. 3 (4)
Naître, et ne pas | savoir || que l'enfan|ce éphémère, 4 3
Ruisseau | de lait | qui fuit || sans u|ne gou|tte amère, 2 (2)
Est l'â|ge du | bonheur || et le plus beau | moment (2) 4
Que l'ho|mme, ombre qui passe, || ait sous | le firmament! 4 (4)
Plus tard, | aimer | garder || dans son cœur | de jeune homme 2 3
Un nom | mystérieux || que jamais | on ne nomme; 4 3
Glisser | un mot | furtif || dans u|ne ten|dre main; 2 (2)
Aspirer | aux douceurs || d'un ineffa|ble hymen; 3 4
Envier | l'eau, qui fuit, || le nua|ge qui vole; 3 3
Sentir | son cœur | se fondre || au son | d'une parole; 2 4
Connaî|tre un pas | qu'on aime, || et que jaloux | on suit; 2 4
Rêver | le jour, | brûler || et se tor|dre la nuit; 2 3
Pleurer | surtout | cet âge || où sommei|llent les âmes; 2 3
Toujours | souffrir: | parmi || tous les regards | de femmes, 2 4
Tous les buissons | d'avril, || les feux | du ciel | vermeil, 4 2
Ne chercher qu'un | regard, | qu'une fleur, | qu'un soleil! 4 3

Puis effeuiller | en hâte || et d'u|ne main | jalouse 4 (2)
Les boutons | d'orangers || sur le front | de l'épouse, 3 3

V. 18. Alexandriner mit sechs Accenten, da *un* und *une* stark betont sind. Im ersten Fuss ist die Tonsylbe von cher*cher* durch *qu'un* gedämpft.

Tout sentir; | être heureux, || et pourtant | insensé! 3 3
Se tourner | presque en pleurs || vers le malheur | passé; 3 4
Voir aux feux | de midi, || sans espoir | qu'il renaisse, 3 3
Se faner | son printemps, || son matin, | sa jeunesse; 3 3
Perdre l'illusion, || l'espéran|ce, et sentir 6 3
Qu'on vieillit | au fardeau | croissant | du repentir! 3 3
Effacer | de son front || des ta|ches et | des rides; 3 (2)
S'épren|dre d'art, | de vers, || de voya|ges arides, 2 3
De cieux | lointains, | de mers || où s'éga|rent nos pas; 2 3
Redemander | cet âge || où l'on | ne dormait pas; 4 (4)
Se di|re qu'on était || bien malheureux, | bien triste, 4 4
Bien fou, | que maintenant || on respi|re, on existe, 4 3
Et, plus vieux | de dix ans, || s'enfermer | tout un jour 3 3
Pour reli|re avec pleurs || quelques le|ttres d'amour! 3 3

Vieillir | enfin, | vieillir! || comme des fleurs | fanées 2 4
Voir blanchir | nos cheveux || et tomber | nos années; 3 3
Rappeler | notre enfance || et nos | beaux jours | flétris; 3 (2)
Boire le re|ste amer || de ces | parfums | aigris; 4 (2)
Être sa|ge; et railler || l'amant | et le poète; 3 4
Et lors|que nous | touchons || à la tom|be muette, (2) 3
Suivre en les rappelant || d'un œil | mouillé | de pleurs (3) 2
Nos enfants | qui déjà || sont tournés | vers les leurs! 3 3

Ainsi l'ho|mme, ô mon Dieu! || marche toujours | plus sombre, 3 4
Du berceau | qui rayonne || au sépul|cre plein d'ombre. 3 3
C'est donc | avoir | vécu! || c'est donc | avoir | été! (2) (2)
Dans l'amour, | et la joie, || et la | félicité 3 (4)
C'est avoir eu | sa part! || et se plain|dre est folie. 4 3
Voilà | de quel | nectar || la coupe était | remplie! 2 (2)
Hélas! | naître pour vivre || en désirant | la mort! 4 4
Grandir | en regrettant | l'enfan|ce où le cœur dort, 4 4

V. 25. Die Ausnahmeform ist gut verwendet.
V. 37. *beaux jours* verschmilzt zu einem Begriff mit dem Accent auf rs ähnlich wie *jeune homme*.
V. 50. Harter Tonsylbenstoss vor dem Reim.

Vieillir | en regrettant | la jeune|sse ravie, 4 3
Mourir | en regrettant | la vieille|sse et la vie! 4 3

Où donc | est le bonheur, || disais-je? — Infortuné! 4 4
Le bonheur, | ô mon Dieu! || vous me l'avez | donné! 3 (4)

III. Victor Hugo: Les Orientales. Le Feu du Ciel. VII.

Voilà | que deux | cités, || étran|ges, inconnues, 2 4
Et d'éta|ge en étage || escaladant | les nues, 3 3
Apparai|ssent, dormant || dans la bru|me des nuits, 3 3
Avec | leurs dieux, | leur peuple, || et leurs chars, | et leurs bruits. (2) 3
Dans le mê|me vallon || c'étaient | deux sœurs | couchées, 3 2
L'ombre baignait | leurs tours || par la lu|ne ébauchées: 4 3
Puis l'œil | entrevoyait, || dans le chaos | confus, 4 4
Aqueducs, | escaliers, | piliers | aux lar|ges fûts, 3 2
Chapiteaux | évasés; || puis un grou|pe difforme 3 3
D'éléphans | de granit || portant | un dô|me énorme; 3 2
Des colo|sses debout, || regardant | autour d'eux 3 3
Ramper | des mon|stres nés || d'accouplemens | hideux; 2 4
Des jardins | suspendus, || pleins de fleurs | et d'arcades, 3 3
Où la lu|ne jetait || son échar|pe aux cascades; 3 3
Des tem|ples, où | siégeaient || sur de ri|ches carreaux (2) 3
Cent ido|les de jaspe || à tê|te de taureaux; 3 4
Des plafonds | d'un seul bloc || couvrant | de va|stes salles, 3 2
Où, sans jamais | lever || leurs tê|tes colossales, 4 4
Veillaient, | assis | en cercle, || et se regardant tous, 2 (5 + 1)
Des dieux | d'airain, | posant || leurs mains | sur leurs | genoux. 2 (2)
Ces ram|pes, ces | palais, | ces som|bres avenues (2) 4
Où partout | surgissaient || des for|mes inconnues. 3 4
Ces ponts, | ces aqueducs, || ces arcs, | ces ron|des tours, 4 2
Effrayaient | l'œil perdu | dans leurs | profonds | détours; 3 (2)

V. 18. *Où* hat starke Betonung.

V. 19. Die Ausnahmeform des zweiten Halbverses mit dem Tonsylbenstoss se regard*ant tous* ist schlecht, da sie durch den Inhalt nicht begründet ist.

On voyait | dans les cieux, || avec | leurs lar|ges ombres, 3 (2)
Monter | comme des caps | ces édifi|ces sombres, 4 3
Immen|se entassement || de ténè|bres voilé! 4 3
Le ciel | à l'horizon || scintillait | étoilé, 4 3
Et sous | les mi|lle arceaux || du va|ste promontoire, (2) 4
Brillait | comme à travers || une dente|lle noire. 4 4

Ah! vi|lles de l'enfer, || folles dans leurs | désirs! 4 (4)
Là, chaque heu|re inventait || de monstrueux | plaisirs, 3 4
Chaque toit | recélait || quelque mystè|re immonde, 3 4
Et co|mme un dou|ble ulcère, || elles souillaient | le monde. (2) 4

Tout dormait | cependant: || au front | des deux | cités, 3 2
A pei|ne encor | glissaient || quelques pâ|les clartés, 2 3
Lampes de la | débauche, || en naissant | disparues, (4) 3
Derniers feux | des festins || oubliés | dans les rues. 3 3
De grands an|gles de murs, || par la lu|ne blanchis, 3 3
Coupaient l'om|bre, ou tremblaient || dans une eau | réfléchis. 3 3
Peut-ê|tre on | entendait || vaguement | dans les | plaines 4 (2)
S'étouffer | des baisers, || se mêler | des haleines, 3 3
Et les | deux vi|lles sœurs, || lasses des feu | du jour, (2) 4
Murmurer | mollement || d'une étrein|te d'amour! 3 3
Et le vent, | soupirant | sous le frais | sycomore, 3 3
Allait | tout parfumé | de Sodo|me à Gomorrhe. 4 3
C'est alors | que passa | le nua|ge noirci, 3 3
Et que la voix | d'en haut || lui cria: — | C'est ici! 4 3

IV. A. de Musset: Rolla I.

Regrettez-vous | le temps || où le ciel | sur la terre 4 3
Marchait | et respirait || dans un peu|ple de dieux; 4 3

V. 38 u. 39. Die beiden ersten Halbverse können nicht zur Form 4 tellt werden, weil die Adjectiva sich eng an ihre Substantiva anlehnen.

V. 40. Der Tonsylbenstoss des ersten Fusses ist hart, entspricht aber ı vom Dichter gemalten Bilde. Zur Form 4 kann der erste Halbvers ıt gestellt werden, da dann der Tonsylbenstoss die Satzglieder zerreissen de.

	Où Vénus | Astarté, | fille de l'on|de amère,	3 $\overline{4}$
	Secouait, | vierge encor, || les lar|mes de sa mère,	3 4
5.	Et fécondait | le monde || en tordant | ses cheveux?	4 3
	Regrettez-vous | le temps || où les Nym|phes lascives	$\overline{4}$ 3
	Ondoyaient | au soleil | parmi | les fleurs | des eaux,	3 (2)
	Et d'un | éclat | de rire || agaçaient | sur les rives	(2) 3
	Les Fau|nes indolents || couchés | dans les | roseaux;	4 (2)
10.	Où les sour|ces tremblaient || des baisers | de Narcisse;	3 3
	Où, du nord | au midi, || sur la | création	3 (4)
	Hercu|le promenait || l'éterne|lle justice,	4 3
	Sous son | manteau | sanglant, || taillé | dans un | lion;	(2) (2)
	Où les | Sylvains | moqueurs, || dans l'écor|ce des chênes,	(2) $\overline{3}$
15.	Avec | les rameaux verts || se balançaient | au vent,	4 $\overline{4}$
	Et sifflaient | dans l'écho | la chanson | du passant;	3 3
	Où tout | était | divin, | jusqu'aux douleurs | humaines;	(2) $\overline{4}$
	Où le mon|de adorait || ce qu'il tu|e aujourd'hui;	3 3
	Où qua|tre mi|lle dieux || n'avaient | pas un | athée;	2 (2)
20.	Où tout | était | heureux, || excepté | Prométhée,	(2) 3
	Frère aîné | de Satan, || qui tomba | comme lui?	3 3
	— Et, quand tout | fut changé, || le ciel, | la te|rre et l'homme,	3 2
	Quand le berceau | du monde || en devint | le cercueil,	4 $\overline{3}$
	Quand l'ouragan | du nord || sur les | débris | de Rome	$\overline{4}$ (2)
25.	De sa som|bre avalanche || étendit | le linceul, —	3 3
	Regrettez-vous | le temps || où d'un siè|cle barbare	$\overline{4}$ 3
	Naquit | un siè|cle d'or, || plus ferti|le et plus beau,	2 3
	Où le vieil | univers || fendit | avec | Lazare	3 (2)
	De son front | rajeuni || la pie|rre du | tombeau?	3 (2)
30.	Regrettez-vous | le temps || où nos vieil|lles romances	$\overline{4}$ 3
	Ouvraient | leurs ai|les d'or || vers leur mon|de enchanté;	2 3
	Où tous | nos monuments || et tou|tes nos | croyances	4 (2)
	Portaient | le manteau blanc || de leur | virginité;	4 (4)
	Où, sous la main | du Christ, || tout venait | de renaître;	$\overline{4}$ 3

V. 17. Die Tonsylbe *aux* wird von *jusqu'* gedämpft.

V. 22, 34 u. 43. Die Conjunctionen *et* und *où* sind stark betont.

Où le palais | du prince, || et la | maison | du prêtre, 4 (2)
Portant | la mê|me croix || sur leur front | radieux, 2 3
Sortaient | de la | montagne || en regardant | les cieux; (2) 4
Où Colo|gne et Strasbourg, || Notre-Da|me et Saint-Pierre, 3 3
S'agenouillant | au loin || dans leurs ro|bes de pierre, 4 3
Sur l'or|gue universel || des peu|ples prosternés 4 4
Entonnaient | l'hosanna || des siè|cles nouveau-nés; 3 4
Le temps | où se faisait || tout ce qu'a dit | l'histoire; 4 4
Où sur les saints | autels || les crucifix | d'ivoire 4 4
Ouvraient | des bras | sans tache || et blancs | comme le lait, 2 4
Où la Vi|e était jeune, — || où la Mort | espérait? 3 3

V. A. de Musset: La Nuit de Mai.

La muse.

Poë|te, prends | ton luth, || et me do|nne un baiser; 2 3
La fleur | de l'églantier | sent ses bourgeons | éclore. 4 4
Le printemps | naît ce soir; || les vents | vont s'embraser; 3 4
Et la | bergeronnette, || en attendant | l'aurore, 4 4
Aux premiers | buissons verts || commen|ce à se poser. 3 4
Poë|te, prends | ton luth, || et me do|nne un baiser. 2 3

Le poëte.

Comme il fait noir dans la vallée!
J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.
Elle sortait de la prairie;
Son pied rasait l'herbe fleurie;
C'est une étrange rêverie;
Elle s'efface et disparaît.

La muse.

Poë|te, prends | ton luth; || la nuit, | sur la | pelouse, 2 (2)
Balan|ce le zéphyr || dans son voi|le odorant. 4 3
La ro|se, vier|ge encor, || se refer|me jalouse 2 3
Sur le frelon | nacré || qu'elle eni|vre en mourant. 4 3

Écou|te! tout | se tait; || songe à la bien|-aimée. 2 4
Ce soir, | sous les | tilleuls, || à la som|bre ramée (2) 3
Le rayon | du couchant || laisse un adieu | plus doux. 3 4
Ce soir, | tout va fleurir: || l'immorte|lle nature 4 3
Se remplit | de parfums, || d'amour | et de murmure, 3 4
Comme le lit | joyeux || de deux jeu|nes époux. 4 3

Le poëte.

Pourquoi mon cœur bat-il si vite?
Qu'ai-je donc en moi qui s'agite
Dont je me sens épouvanté?
Ne frappe-t-on pas à ma porte?
Pourquoi ma lampe à demi morte
M'éblouit-elle de clarté?
Dieu puissant! tout mon corps frissonne.
Qui vient? qui m'appelle? — Personne.
Je suis seul; c'est l'heure qui sonne;
O solitude! ô pauvreté!

La muse.

Poë|te, prends | ton luth; || le vin | de la | jeunesse 2 (2)
Fermen|te ce|tte nuit || dans les vei|nes de dieu. (2) 3
Mon sein | est inquiet; || la volupté | l'oppresse, 4 3
Et les vents | altérés || m'ont mis | la lè|vre en feu. 3 2
O paresseux || enfant! || regar|de, je suis belle. 4 4
Notre premier | baiser, || ne t'en | souviens|-tu pas, 4 (2)
Quand je te vis | si pâle || au toucher | de mon aile, 4 3
Et que, les yeux | en pleurs, || tu tombas | dans mes bras? 4 3
Ah! je t'ai consolé || d'une amè|re souffrance: (3) 3
Hélas! | bien jeu|ne encor, || tu te mourais | d'amour. 2 4
Conso|le-moi | ce soir, || je me meurs | d'espérance; 2 3
J'ai besoin | de prier || pour vi|vre jus|qu'au jour. 3 (2)

V. 18. *bien-aimée* hat als zusammengesetztes Wort zwei Tonsylben, da diejenige von *bien* noch durch den Ictus gehoben ist.

V. 21. Die Tonsylbe *và* wird durch *tout* gedämpft.

Le poëte.

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
O ma pauvre muse! est-ce toi?
O ma fleur! ô mon immortelle!
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi!
Oui, te voilà, c'est toi ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma sœur!
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur!

La muse.

Poë|te, prends | ton luth; || c'est moi, | ton immortelle, 2 4
Qui t'ai vu | cette nuit || triste et silencieux, 3 6
Et qui, | comme un | oiseau || que sa | couvé|e appelle, (2) (2)
Pour pleurer | avec toi || descends | du haut | des cieux. 3 2
Viens, tu sou|ffres, ami. || Quelque ennui | solitaire 3 3
Te ron|ge, quel|que chose || a gémi | dans ton cœur; 2 3
Quelque amour | t'est venu || comme on | en voit | sur terre, 3 (2)
Une om|bre de plaisir, || un semblant | de bonheur. 4 3

VI. Leconte de Lisle: Poëmes Barbares. Kaïn*).

Thogorma | dans ses yeux || vit monter | des murailles 3 3
De fer | d'où s'enroulaient || des spira|les de tours 4 3
Et de palais | cerclés || d'airain | sur des blocs lourds; 4 4
Ruche énor|me, géhenne || aux lugu|bres entrailles 3 3
Où s'engouffraient | les Forts, || princes des anciens jours. 4 (3)

Ils s'en | venaient || de la | montagne || et de la plaine, 4 + 4 + 4
Du fond | des som|bres bois || et du | désert | sans fin, 2 (2)

*) Der in assyrische Gefangenschaft gerathene Seher Thogorma sieht im Traume die Stadt der Angst und der Einsamkeit, die Grabstätte Kaïn's im Lande Hevila.

V. 3. Das *c* in *bloc* ist hörbar und verschärft den Tonsylbenstoss der hier der Wortmalerei dient.

V. 6. Siehe p. 136.

Plus massifs | que le cèdre || et plus hauts | que le pin, 3 3
Suants, | échevelés, || soufflant | leur ru|de haleine 4 2
Avec | leur bou|che épaisse || et rou|ge, et pleins | de faim. (2) 2

C'est ainsi | qu'ils rentraient, || l'ours velu | des cavernes 3 3
A l'épau|le, ou le cerf, || ou le lion | sanglant. 3 4
Et les fe|mmes marchaient, || géan|tes, d'un pas lent, 3 4
Sous les va|ses d'airain || qu'emplit | l'eau des citernes, 3 4
Graves, et les bras nus, || et les mains | sur le flanc. 6 3

Elles allaient, | dardant || leurs prune|lles superbes, 4 3
Les seins droits, | le col haut, || dans la | sérénité 3 (4)
Terri|ble de la force || et de la liberté, 4 (6)
Et posant | tour à tour || dans la ron|ce et les herbes 3 3
Leurs pieds | fermes et blancs || avec | tranquillité. 4 (4)

Le vent | respectueux, || parmi | leurs tre|sses sombres, 4 (2)
Sur leurs nu|ques de marbre || errait | en frémissant, 3 4
Tandis | que les | parois || de rocs | couleur | de sang, (2) 2
Comme de grands | miroirs || suspendus | dans les ombres, 4 3
De la pour|pre du soir || baignaient | leur dos | puissant. 3 2

Les â|nes de Khamos, || les va|ches aux | mamelles 4 (2)
Pesan|tes, les boucs noirs, || les taureaux | vagabonds 4 3
Se hâtaient, | sous l'épieu, || par fi|les et par | bonds; 3 (2)
Et de grands chiens | mordaient || le jarret | des chamelles, 4 3
Et les por|tes criaient || en tournant | sur leurs gonds. 3 3

Et les | éclats | de rire || et les | chansons | féroces (2) (2)
Mêlés | aux beuglements || lugu|bres des | troupeaux, 4 (2)
Tels que le bruit | des rocs || secoués | par les eaux, 4 3
Montaient | jusques aux tours || où, | le poing | sur leurs crosses, 4 3
Des vieillards | regardaient || dans leurs ro|bes de peaux; 3 3

V. 13. *un* wird durch *pas* gedämpft: die drei aufeinander folgende Tonsylben *d'un pas lent* am Versschluss hemmen in beabsichtigter Weise die rhythmische Bewegung.

V. 15. Der erste Halbvers hat nicht die Form (4), da *les* durch *br* gedämpft wird.

tres de qui | la barbe, || inondant | leurs poitrines 4 3
ion | écu|me errante || argentait | leurs bras roux, (2) 3
obi|les, de lourds || colliers | de cui|vre aux cous, 3 2
ui, | d'en haut, | dardaient, || l'orgueil | plein les narines, 2 4
leur ra|ce des yeux || profonds | comme des trous. 3 4

A. Theuriet: Le Chemin des Bois. Sylvine III.

ıi tous | les foyers || de lumiè|re idéale, 3 3
larté | la plus pure || et la plus | amicale, 3 3
|ne c'est | la tienne! — || A l'heu|re où le soleil (2) 4
int | dans les | vapeurs || de l'occident | vermeil, (2) 4
ors | timidement || de ta cal|me retraite; 4 3
ton trô|ne d'argent || tu te gli|sses discrète, 3 3
es | étoi|les d'or || le peu|ple harmonieux (2) 4
o|se autour | de toi || ses chœurs | silencieux. (2) 4
ynthia | Phœbé, || ta lumiè|re sacrée 4 3
la te|rre qui dort || tombe cha|ste et nacrée. 3 3
ıoin|dre pli | du sol || par e|lle est visité: 2 4
la mou|sse qu'effleure || un rayon | velouté, 3 3
ıcin|the sauvage || entr'ou|vre ses | calices; 3 (2)
| que tu | parais, || les bois | avec | délices (2) (2)
ent leurs frais | rameaux || baignés | de ta | lueur; 4 (2)
grands bœufs | assoupis || dans les | pâtis | en fleur 3 (2)
ent leurs doux | regards || quand tu sors | de la nue, 4 3
ɔurs | mugissements | accuei|llent ta | venue; 4 (2)
nids | chantent; la mer | enfle ses flots | houleux, 4 4
oulè|ve vers toi || son sein | tumultueux . . . 3 4

A. Theuriet: Le Chemin des Bois. Sylvine IV.

nez | un grand feu! || Faites flamber | dans l'âtre 3 4
po|mmes de sapin || à la fla|mme bleuâtre, 4 3

Der zweite Halbvers ist schleppend (wie es dem geschilderten ɔricht), indem die Tonsylben zweier Jamben sehr volle Diphthon-

Voici | venir | l'hiver || sur son char | de glaçons
Traîné | par les | corbeaux | aux sini|stres chansons.
Il se hâ|te, et le ciel || sur les pas | devient sombre.
Qu'ont fait | les bois || de leurs | oiseaux || et de leur ombre,
De leurs plan|tes en fleurs || et de leurs papillons?
Mornes sont les | forêts || et mor|nes les sillons;
La te|rre se morfond || dans sa ro|be de veuve;
Voici | l'hiver, | voici || les jours noirs | de l'épreuve.
Écoutez! | L'ouragan || se déchaî|ne, et sa voix
Hurle pendant | la nuit || comme un chien | aux abois.
Allumez || un grand feu! || La nei|ge sur | la terre
Tombe, tom|be sans bruit, || délica|te et légère,
Et sa | blancheur | revêt || les champs | silencieux
Jusqu'à l'horizon vague || où se per|dent les yeux.
Le froid pi|que, le givre || a fleuri | la fenêtre;
Sur les | chenets | trapus || jetez | des troncs | de hêtre.
Que les po|mmes de pin || péti|llent au | milieu!
Jetez|-en plus | encore, || allumez | un grand feu!
Hélas! | le feu | béni, || la paru|re et la joie
De l'hiver, | le brasier || rougeâ|tre qui | flamboie
Et nous fait croi|re encore || à la chau|de saison,
Plus d'un | ne le voit pas || luire dans sa | maison!
Durant | les mois | glacés, || dans plus d'un | âtre vide,
La nei|ge seu|le vient || joncher | la pie|rre humide,
Et parmi ces | foyers || sans fla|mme, au premier rang
Est le foyer | désert || de Roch | le tisserand.

IX. A. Theuriet: Le Chemin des Bois. Sylvine VI.

La forêt, | qui revêt || les monts | de sa | ceinture
Et ber|ce dans | le vent || ses ma|sses de verdure,

V. 14. Man beachte, wie meisterhaft Klang und Rhythmus des Verses das Niederfallen der leichten Schneeflocken wiedergiebt.

V. 23. Die schwache Tonsylbe *nous* wird durch *fait* zu sehr gedämpft als dass sie den Rhythmus angeben könnte.

V. 24 u. 25. *un* ist stark betont.

no|tre mer | à nous, || Lorrains | et Bourguignons, (2) 4
des pays | de l'est || et du nord. — | Les Bretons 4 3
l'Océan | terrible, || immen|se, aux eaux | fécondes; 4 2
avons | les forêts || sono|res et | profondes. 3 (2)
d loin | du sol | natal || nous errons | vers le soir, 2 3
ent | à l'horizon || nous croyons | les revoir. 4 3
uit, | dans l'ouragan || qui si|ffle et se lamente, 4 4
croyons | distinguer | votre voix | mugissante, 3 3
is | de mon | pays! — || Ainsi | qu'au fond | des mers, (2) 2
i | les profondeurs | de vos | abî|mes verts, (4) (2)
vi|e incessante || éclôt; | des milliers d'êtres, 3 4
non|de merveilleux || sous la voû|te des hêtres 4 3
l|e, et ses | amours, || ses chants, | ses floraisons, (2) 4
à tour | prennent place || au cer|cle des | saisons. 3 (2)
nars, | quand le soleil || lance ses jeu|nes flèches, 4 4
un peu|ple de fleurs || perce les feu|illes sèches: 3 4
l'on|de des | ruisseaux || tremblent les | boutons d'or (2) (4)
narci|sses rêveurs || se pen|chent sur | le bord, 3 (2)
s | taillis | sont pleins || de jau|nes primevères. (2) 4
, | avril | commence! || Un bruit | d'ailes légères 2 4
it | dans les | rameaux || des ar|bres reverdis. (2) 4
| les doux | chanteurs || des bois, | voici | les nids! 2 2
muguets | de fleurir || à côté | des pervenches, 3 3
oncerts | printaniers || d'éclater | dans les branches. 3 3
! gué! | soyons | joyeux!" || dit le mer|le. — „Aimons-nous!" (2) 3
te le rossignol. — || „Hâtez-vous! | hâtez-vous!" 6 3
|te le coucou || d'un ton | mélancolique . . . 4 4
rintemps fuit, | et juin, || comme un roi | magnifique, 4 3
| de pour|pre et d'or, || apparaît | dans les champs. 2 3
her|bes des | fourrés || jauni|ssent, et | les chants (2) (2)
i|sent; dans | le fond || des com|bes retirées, (2) 4
lair | de lu|ne, on voit || les bi|ches altérées 2 4
r | avec | leurs faons || tondre les jeu|nes brins (2) 4
ɔés | de rosée. — || Aux mar|ges des | chemins 3 (2)
frai|ses ont | rougi; || les framboi|ses sont mûres; (2) 3
ri | les merisiers || aux mobi|les ramures, (4) 3

Les loriots | gourmands || sifflent à plein | gosier; 4
Leur cri | mélodieux || clôt le chœur | printanier. 4
La fleur | fait pla|ce au fruit, || l'été | place à l'automne. 2
Salut, | maturité, || saison | puissan|te et bonne! 4
Saison | où la | forêt || tient ce qu'elle a | promis (2)
Et fait | pleuvoir | du haut || de ses | rameaux | jaunis 2
Des trésors | à foison! — || Les noise|ttes sont pleines, 2
Et l'on | entend | tomber || les glands mûrs | et les faînes; (2)
Mais le taillis | s'effeuille, || et parmi | les buissons 2
Le rou|ge-gor|ge errant || dit ses cour|tes chansons. 2
Voici | l'hiver | venu. || La nei|ge sur | les branches 2
En silen|ce répand || ses tou|ffes de fleurs blanches; 2
D'un sommeil | éternel || les bois | semblent dormir,
Et les ger|mes féconds || des printemps | à venir
Fermen|tent sourdement || sous l'épais | nid de neige. —

(55) Scheiden wir von den vorstehenden 388 Alexandrin welche der neueren französischen Dichtung entnommen sind, beiden Verse der Form 4 + 4 + 4 aus, so enthalten diesel 772 Halbverse, welche sich auf die verschiedenen Formen fol dermassen vertheilen:

Anapästische Halbverse [3]:	320	d. h.	41	%
Jambisirende Halbverse [4, $\bar{4}$ etc.]:	244	d. h.	32	%
Rein jambische Halbverse [2, (2)]:	195	d. h.	25	%
Ausnahmeformen [6, (3), etc.]:	13	d. h.	2	%
	772.		100.	

Vergleichen wir hiermit die 310 der classischen Dichtung a hörigen Alexandriner des ersten Actes der ATHALIE von RA (mit Ausschluss des in verschiedenartigen Versen gedichteten C der letzten Scene), welche im Anhang scandirt sind, so finden

Anapästische Halbverse:	283	d. h.	46	%
Jambisirende Halbverse:	215	d. h.	35	%
Rein jambische Halbverse:	108	d. h.	17	%
Ausnahmeformen:	14	d. h.	2	%
	620.		100.	

Es ergiebt sich hieraus, dass in der classischen wie in der modernen Dichtung der anapästische Halbvers der häufigste ist, dass dann der jambisirende, hierauf der rein jambische kommen, während die Ausnahmeformen, wie es natürlich, nur ausnahmsweise d. h. in ganz geringer Anzahl auftreten. Diese Rangordnung der Häufigkeit ist so sicher, dass sie nicht nur für grosse Zahlen eintritt, sondern für jede Folge einer nur einigermassen erheblichen Anzahl von Alexandrinern sich bewahrheitet. So findet man in den angeführten Proben unter

128	Halbvers.	v.	Chénier	55	anap.,	41	jamb.,	30	r. jamb.,	2 Ausn.
204	„	„	V. Hugo	92	„	63	„	46	„ „	3 „
162	„	„	A. de Musset	65	„	53	„	42	„ „	2 „
78	„	„	Lisle	34	„	24	„	17	„ „	3 „
200	„	„	Theuriet	74	„	63	„	60	„ „	3 „

Sind sonach die anapästischen Halbverse die häufigsten, wenn wir sie mit den jambisirenden und rein jambischen einzeln vergleichen, so findet dasselbe nicht mehr statt, wenn wir sie allen geradfüssigen d. h. den jambisirenden und rein jambischen zusammengenommen gegenüberstellen. Wir finden dann bei den modernen Dichtern

Geradfüssige Halbverse:	57 %
Anapästische Halbverse:	41 %
Ausnahmeformen	2 %
	100.

und bei Racine

Geradfüssige Halbverse:	57 %
Anapästische Halbverse:	46 %
Ausnahmeformen:	2 %
	100.

Man bemerkt, dass bei den modernen Dichtern die Anzahl der geradfüssigen Halbverse etwas beträchtlicher ist als bei Racine und dass bei ihnen insbesondere die Anzahl der rein jambischen Formen erheblich grösser ist (25 % gegen 17 % bei Racine). Es ist dies kein zufälliges Ergebniss, sondern beruht darauf, dass

die neueren Dichter den Alexandriner im allgemeinen stärker betont und daher auch die rein jambische Form des Halbverses, welche nothwendig drei Betonungen besitzt, während die anapästische sich auf zwei beschränken kann, öfter angewendet haben.

Was feinere Unterschiede innerhalb der Hauptformen betrifft, so findet sich unsere frühere Bemerkung, dass unter den jambisirenden Formen die Form 4 häufiger ist als $\bar{4}$, bestätigt. Es entfallen nämlich bei den modernen Dichtern unter 100 jambisirenden Halbversen 54 % auf die Form 4 und 46 % auf die Form $\bar{4}$; bei RACINE ist die ausgezeichnete Form $\bar{4}$ noch etwas weniger vertreten, indem auf sie 39 % und auf die Form 4 61 % kommen. Unter den rein jambischen Formen ist die Anzahl der schwächer geprägten (2) stets erheblicher als diejenige der stark geprägten, nämlich, so weit man aus der Anzahl der von uns ausgeführten Scansionen schliessen darf, kommen 57 % auf die schwächere Form (2) und 43 auf die stärkere Form 4 in den modernen Versproben; fast eben so bei RACINE, 56 % auf die Form (2) und 44 % auf die Form 2. Dass die schwach gebauten Formen (4) und ($\bar{4}$), welche mangelhafte jambisirende Halbverse vertreten, nur in geringer Anzahl vorkommen, ist nicht anders zu erwarten: es finden sich unter 244 jambisirenden Halbversen nur 20 schwache in den mitgetheilten Proben moderner Verse, und 18 schwache unter 215 fehlerlosen bei RACINE.

Der Zusammentritt der Halbverse zu Alexandrinern erfolgt der Art, dass die Alexandriner aus gemischten Füssen (23, 32, 43, 34 u. s. w.) der Anzahl nach die erste Stelle einnehmen; sodann kommen die Alexandriner aus lauter geraden Füssen (22, 24 u. s. w.), hierauf die anapästischen und endlich die Ausnahmeformen. Nach unseren Proben finden sich nämlich unter 386 modernen Alexandrinern

Formen aus gemischten Füssen:	180 d. h.	46 %
„ „ lauter geraden Füssen:	127 d. h.	33 %
„ „ lauter Anapästen:	66 d. h.	18 %
Ausnahmeformen:	13 d. h.	3 %
	386.	100,

Ganz ähnlich sind die Zahlenverhältnisse bei RACINE. Es finden sich unter 310 Alexandrinern

Formen aus gemischten Füssen:	151	d. h.	49 %
„ „ lauter geraden Füssen:	84	d. h.	27 %
„ „ lauter Anapästen:	61	d. h.	20 %
Ausnahmeformen:	14	d. h.	4 %
	310.		100,0.

Dass die Formen aus lauter geraden Füssen bei den modernen Dichtern etwas erheblicher sein müssen, ergeibt sich aus unserer Bemerkung über die geradfüssigen Halbverse. Unter den Alexandrinern aus gemischten Füssen überwiegen immer diejenigen, in denen der zweite Halbvers anapästisch ist. Unter den 46 % dieser Verse der Proben aus neueren Dichtern findet man nämlich

Jambisch-anapästische:	28
Anapästisch-jambische:	18
	46.

Dies Verhältniss ist so sicher, dass es bei jeder einzelnen Probe zu Tage tritt; man findet unter

31	Alex.	aus	gem.	Füssen	bei	CHÉNIER:	22	jamb.-anap.	u.	9	anap.-jamb.
43	„	„	„	„	„	V. HUGO:	23	„	„	„	20	„ „
47	„	„	„	„	„	MUSSET:	31	„	„	„	16	„ „
18	„	„	„	„	„	LISLE:	9	„	„	„	9	„ „
41	„	„	„	„	„	THEURIET:	25	„	„	„	16	„ „

Bei RACINE sind unter den 49 % Formen aus gemischten Füssen 31 jambisch-anapästische und 18 anapästisch-jambische. Man wird der Wahrheit sehr nahe kommen, wenn man im allgemeinen auf 100 Alexandriner rechnet:

30 Formen aus lauter geraden Füssen (jambischer Takt),
30 jambisch-anapästische Formen,
18 rein anapästische Formen,
18 anapästisch-jambische Formen,
4 Ausnahmeformen,

100.

Bei einer Folge von Alexandrinern beginnen also drei Fünftel mit jambischen Takt im ersten Halbverse, um dann im zweiten Halb-

verse zu gleichen Theilen mit jambischem oder mit anapästische Takt zu schliessen. Die übrigen zwei Fünftel vertheilen sich ung fähr gleichmässig — wenn wir von den Ausnahmeformen absch — auf rein anapästischen oder auf anapästisch-jambischen Ta Unter den Alexandrinern jambischen Taktes sind diejenigen a lauter Jamben am seltensten; sie betragen von den 33 % d Formen aus geraden Füssen unter den modernen Versen 7 % bei RACINE von den 27 % geradfüssigen Alexandrinern n 2 %, so dass sie im modernen Verse häufiger sind als classischen.

Der Anzahl seiner Füsse nach ist der Alexandriner
vierfüssig in den Formen 3 3, 4 3, 3 4, 4 4, $\bar{4}\,\bar{4}$, 4 $\bar{4}$, $\bar{4}$ 4,
fünffüssig in den Formen 2 3, 2 4, 2 $\bar{4}$, 3 2, 4 2, $\bar{4}$ 2,
sechsfüssig in der Form 2 2.

Es folgt daraus, dass dieser Vers mindestens vier starke Tc sylben besitzen muss. Die Erörterung der einzelnen Formen den Artikeln 48—51 zeigte, dass die Anzahl der starken Betonu gen häufig auf fünf und nicht selten auf sechs steigt. Die Anz der starken Betonungen hat in den Versen der modernen fran sischen Dichtung zugenommen und man darf im allgemeinen h haupten sehr zum Vortheil der dichterischen Form, deren rhy mische Gliederung dadurch an Kraft und Schönheit gewonnen h ACKERMANN's Behauptung*), dass der Alexandriner mit sechs st ken Betonungen hart werde, ist ungegründet; die Betonung machen einen französischen Vers nur dann hart, wenn mit ihn harte Tonsylbenstösse verknüpft sind. Dies ist allerdings un den neun Versen, welche ACKERMANN für seine Behauptung a führt, mit fünf der Fall:

Je vais | le déplorer, || *va, cours,* | vole et nous venge . . .
CORNEILLE, Cid I, 5.

Moi, fi|lle, fe|mme, sœur || et mè|re de vos maîtres . . .
RACINE, Britannicus I, 2.

Bois, prés, | fontai|nes, fleurs, || qui voyez | mon teint blême . . .
MOLIÈRE.

*) L. c. p. 63.

Vous avez tout | perdu, || *fils, frè*|re, épou|se, fille . . .
VOLTAIRE, LE FANATISME I, 1.

Lieux, noms, | demeu|re, et vous, || aima|bles habitants . . .
LAMARTINE, SOUVENIR D'ENFANCE.

In den vier übrigen Versen, welche ACKERMANN anführt, rührt die Härte von der Vocalbeschaffenheit ihrer Sylben her, worauf wir später eingehen werden. Alexandriner mit sechs starken Betonungen, die keine Tonsylbenstösse enthalten und die sonst nicht durch besondre Beschaffenheit der Sylben eine Klanghärte erhalten, sind nicht nur fehlerlos, sondern sogar sehr schön, wie z. B. die früher bereits angeführten Verse

La *mer!* | par*tout* | la *mer!* || des *flots,* | des *flots* | en*cor!* . . .
O *nuit,* | *nuit* doulou*reuse!* || ô *toi,* | tar*di*|ve au*rore* . . .

zeigen.

B. Verse mit rhythmischer Cäsur und Formen aus gleichen Füssen nur einer Art.

5) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.

(56) Der zehnsylbige Vers (décasyllabe, vers de dix syllabes) mit Cäsur nach der vierten Sylbe kann als Zusammensetzung eines viersylbigen und eines sechssylbigen Verses aufgefasst werden und wird daher zweckmässig durch zwei Zeichen angegeben, welche nach den bereits angeführten Bezeichnungen für den vier- und den sechssylbigen Verstheil zu wählen sind. Der viersylbige Verstheil vor der Cäsur muss in guten Versen entweder ein Doppeljambus j oder ein Päon mit starkem Anschlag p′ sein, da der Päon ohne starken Anschlag p den ersten Verstheil ohne rhythmische Gliederung lassen würde. Wenn der zweite sechssylbige Verstheil aus geraden Füssen besteht d. h. zu den Formen 2, 4 oder $\overline{4}$ des sechssylbigen Verses, bezüglich zu deren schwachen Nebenformen gehört, so hat der ganze zehnsylbige Vers jambischen Takt. Hiernach ergeben sich folgende Arten zehnsylbiger Verse mit jambischem Takt:

Au *Saint* | des *saints* || le *ciel* | ren*dant* | ho*mmage*... j 2
BÉRANGER, LA NOSTALGIE.

*No*ble pa*lais* || que *bat* | la *mer* | so*nore*... p'2
TH. DE BANVILLE, BALLADE À LA GLOIRE DU LYS.

Mon *pè*|re âg*é* || *mort* en pri*son* | pour *dette*... j $\bar{4}$
BÉRANGER, PRÉDICTION DE NOSTRADAMUS.

*Vei*lle et de *faim* || *meurt* en gar*dant* | la *porte*... p'$\bar{4}$
Id., LE SUICIDE.

Des *deux* | côt*és* || mon *mal* | est infi*ni*... j 4
CORNEILLE, LE CID I, 9.

*Ur*ne que *tient* || la *svel*|te choé*phore*... p'4
TH. BANVILLE, BALLADE À LA GLOIRE DU LYS.

Zu diesen ganz scharf geprägten Formen treten weniger scharf geprägte wie z. B.

Neige étendue || aux ri|ves du | Bosphore... p'(2)
TH. DE BANVILLE, BALLADE À LA GLOIRE DU LYS.

Ils sont | partis || en se donnant | la main... (j) $\bar{4}$
BÉRANGER, LE SUICIDE.

Ausser den Formen j 2 und p'2, welche nothwendig fünf starke Tonsylben enthalten, sind namentlich die Formen j $\bar{4}$ und p'$\bar{4}$ für eine gleiche Anzahl starker Tonsylben geeignet, indem ein starker Anschlag des Päon im zweiten Verstheil dieser Formen nach der Cäsur keine Härte erzeugt, sondern nur den zweiten vom ersten Verstheil stärker abhebt.

Die angeführten Formen jambischen Taktes stehen in scharfem Gegensatz zu denjenigen Formen, in welchen der zweite Verstheil anapästisch ist. Die beiden hierdurch entstehenden Arten des zehnsylbigen Verses sind:

Lavons | les yeux || vers les sain|tes montagnes... j 3
RACINE, ESTHER I, 5.

Terre, frémis || d'allégre|sse et de crainte... p'3
Id. ib. III, 9.

Die Vermischung dieser Formen jambisch-anapästischen Taktes mit denjenigen rein jambischen Taktes ist im zehnsylbigen Ver-

weniger harmonisch als im Alexandriner, weil die Kürze des ersten Verstheils den jambischen Rhythmus nicht genügend ausklingen lässt, so dass der Wechsel des Rhythmus jäher hervortritt. Dies scheint der eigentliche Grund zu sein, weswegen der zehnsylbige Vers einen etwas springenden und dem Gange eines Hinkenden ähnlichen Charakter haben soll, wie GRAMONT behauptet, indem er die Ungleichheit der durch die Cäsur geschiedenen Theile hervorhebt*).

Die jambisch-anapästischen Formen des zehnsylbigen Verses haben gewöhnlich nur vier starke Betonungen. Wenn sie fünf starke Betonungen zeigen, so beginnt gewöhnlich der erste Anapäst und nicht der zweite mit starkem Anschlag, z. B.

La fiè|vre court || *tris*te et froi|de en mes veines... j 3
BÉRANGER, LA NOSTALGIE.

Paix au travail || *paix* au sol | qu'il féconde... p'3
Id., LES QUATRE AGES HISTORIQUES.

Auf die Fehler zehnsylbiger Verse brauchen wir nur kurz hinzuweisen. Es können sich in seinem zweiten Verstheil die Fehler des sechssylbigen Verses wiederholen. Z. B.

Plus grands | que vous || passent par la | serrure j(4)
BÉRANGER, L'ECRIVAIN PUBLIC.

Je veux | aussi || peindre la colomnie... j(3)
Id. ib.

Dies ist im allgemeinen selten der Fall. Viel häufiger wird der zehnsylbige Vers dadurch rhythmisch schwach, dass sein erster Verstheil mit einem Päon ohne starken Anschlag beginnt. Z. B.

L'éternité || va se fai|re comprendre... p 3
BÉRANGER, LE DIEU DES BONNES GENS.

Apparaissez, || plaisirs || de mon bel âge... p(2)
Id., LE GRENIER.

Folgendes Gedicht von DURAND diene als Beispiel, wie die verschiedenen Formen des zehnsylbigen Verses in zusammenhängender Darstellung mit einander abwechseln:

*) GRAMONT, l. c. p. 100.

Romance.

	Des blancs | torrents || écoutant | le murmure	j 3
	Sur les | gazons || je me suis arrêté;	(j)(3)
	Jamais | le soir, || ô natu|re, nature!	j 3
	N'eut plus | d'éclat || ni plus | de majesté.	j 4
5.	Feux dans l'azur, || neige d'or | revêtue!	p'3
	Hymne des bois, || échos | des monts | en fleurs!	p'2
	Dans cet | accord || ma voix seu|le s'est tue,	(j)3
	C'est que mon cœur | était | ailleurs.	
	Quand vint | le soir, || le pâ|tre et sa | famille	j (2)
10.	Me fi|rent place || à leur hum|ble foyer;	j 3
	En souriant | la be|lle jeu|ne fille	(p')2
	Mit devant moi || le lait | hospitalier.	p'4
	Puis la cithare || animant | ses compagnes	p'3
	De leurs | chansons || je compris | les douceurs;	(j)3
15.	Mais je me tus || aux refrains | des montagnes,	(p')3
	Mon â|me encor|e était | ailleurs.	
	Avec | le jour || bravant | les ro|ches nues,	j 2
	Du franc | chasseur || je suivis | le sentier,	j 3
	Je contemplai || ces beautés | inconnues	p 3
20.	Du ciel | cédant || la lumiè|re au glacier.	j 3
	En vain | pourtant || du rocher | qui s'élance	j 3
	Mon œil | cueillait || d'éterne|lles splendeurs;	j 3
	Toujours | en moi || régnait | même silence,	j 4
	Toujours | mon â|me était | ailleurs.	
25.	Jadis | pourtant || à ces | magi|ques fêtes,	j (2)
	Où la | montagne || invi|te ses | enfants,	(j)(2)
	Ma bou|che avait || des hy|mnes toujours prêtes	j 4
	Et des | refrains || aux échos | triomphants:	(j)3

V. 2. Der sechssylbige Verstheil (3) neigt hier stark zur Form 3 [illegible] nicht wie sonst zur Form 6 oder 6!.

V. 7. ma voix seu\|le = — ⏑ — \| ⏑ weil der Inhalt des Satze[illegible] starke Betonung von *ma* und *seule* verlangt.

C'est qu'autrefois || ma voix | insoucieuse (p')4
30. Aimait | les bois, || les eaux, | les monts, | les fleurs, j 2
Mais maintenant || elle est | silencieuse, (p')(4)
Maintenant | mon â|me est ailleurs.

Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe, der nach LITTRÉ's Vermuthung sich aus dem durch Kirchengesänge populären sapphischen Verse entwickelt haben soll, ist der älteste französische Vers. In ihm sind die altfranzösischen Heldengedichte wie *La chanson de Roland, Ogier le Danois* u. s. w. geschrieben. Wahrscheinlich im sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert, als der Alexandriner die Oberherrschaft in der französischen Dichtung an sich riss, erhielt er den Namen *vers commun*. Obwohl ursprünglich der Vers epischer Dichtung, eignet er sich nach dem Urtheil französischer Kritiker mehr für die Gedichte familiären Styls. Die rhythmischen Formen, über welche er verfügt, sind weniger zahlreich und weniger harmonisch, als die des Alexandriners, so dass es erklärlich ist, wenn seine Gunst in neuerer Zeit sehr abgenommen hat. Ganze Bände der modernen französischen Dichtung enthalten oft nur wenige oder gar keine Gedichte in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der vierten Sylbe, wie ein Blick in die Werke von VICTOR HUGO, A. DE MUSSET, SAINTE-BEUVE, TH. DE BANVILLE (diejenigen Gedichte BANVILLE's ausgenommen, für welche der zehnsylbige Vers Vorschrift ist), TH. GAUTIER, LECONTE DE LISLE und anderer lehrt. Dagegen hat BÉRANGER (1780—1857), dessen volksthümliche Dichtung ihren selbstständigen Weg bereits vor dem Auftreten der romantischen Schule eingeschlagen hatte, in seinen Liedern den zehnsylbigen Vers mit Vorliebe behandelt, so dass man ihn unter den Neueren als den Dichter des zehnsylbigen Verses par excellence bezeichnen darf.

Zehnsylbige Verse, in denen der sechssylbige Verstheil dem viersylbigen vorangeht, finden sich in einzelnen älteren Dichtungen, so wie bei VOLTAIRE. Umfangreichere Versuche, solche Verse mit Cäsur nach der sechsten Sylbe zu bilden, sind nicht gemacht worden, so dass man diese Verse nicht zu den in die französische

Dichtung aufgenommenen Formen zählen kann. Ihr Takt wür für das Ohr nach der fast einstimmigen Ansicht französisch Beurtheiler sehr unangenehm sein. Vergl. S. 72.

6. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der dritten Sylbe.

(57) Der neunsylbige Vers (ennéasyllabe, vers de ne syllabes) mit der Cäsur nach der dritten Sylbe zerfällt einen dreisylbigen und in einen sechssylbigen Verstheil. Hiera ergeben sich folgende verschiedene Formen dieses Verses:

Erste Form: Drei Anapäste. Bezeichnung*) a 3 (oder a' 3).

Beipiele: Nos beaux jours || ne revie|nnent jamais...

MOLIÈRE, PASTORALE COMIQUE, SCÈNE XV.

C'est par vous || que je dors || doucement...

MARC-MONNIER, VALSE A TROIS TEMPS.

Das zweite Beispiel dieser Form verbindet mit dem Schlu des zweiten Anapäst einen Wortschluss, so dass derartige Ver als neunsylbige Verse mit zwei Cäsuren, der einen na der dritten, der anderen nach der sechsten Sylbe zu b zeichnen sind.

Zweite Form: Anapäst, Jambus u. Päon. Bezeichn. a 4 (oder a'

Beispiel: Nous serons || au bord | des précipices...

VOLTAIRE. (Nach QUICHERAT's Citat.)

Dritte Form: Anapäst, Päon u. Jambus. Bezeichn. a $\overline{4}$ oder a

Beispiel: Tous les vents || tiennent leur bou|ches closes**)...

MALHERBE, DAPHNÉ. (Nach QUICHERAT's Citat.)

Vierte Form: Anapäst und drei Jamben. Bezeichn. a 2 oder a'

Beispiel: Dans l'église || il vient | donner | quittance...

BÉRANGER, LE CARILLONNEUR.

Von allen diesen Formen macht nur die erste einen harmonisch Eindruck, indem in den übrigen die Kürze des schnellen anapäs

*) Der Theil vor der Cäsur, der immer ein Anapäst ist, wird mi oder a' bezeichnet; der Theil nach der Cäsur erhält das Zeichen des i entsprechenden sechssylbigen Verses.

**) Von GRAMONT zu der von uns mit a 3 bezeichneten Form geste GR. l. c. p. 109.

schen Anschlages zu der Länge des nachschleppenden langsameren jambischen Theiles in einem Missverhältniss steht, welches in der vierten Form am meisten hervortritt. Auch sind fortlaufende Gedichte in Versen der zweiten, dritten und vierten Form nicht zu finden, sondern diese Formen finden sich meist vereinzelt in neunsylbige Verse der ersten Form eingestreut, so dass sie wie z. B. in BÉRANGER's Lied „*Le carillonneur*" als Ausnahmen oder als fehlerhafte Formen zu behandeln sind*).

Hervorzuheben ist, dass neunsylbige Verse in der französischen Dichtung ganz selten sind und dass sie meist nur in Liedern auftreten, welche für bestimmte Melodien componirt sind, sowie dass sie in diesen Liedern meist nur in Verbindung mit anderen Versen vorkommen. QUICHERAT's Citate sind: Drei vierzeilige Strophen eines Liedes von MALHERBE, deren jede mit zwei neunsylbigen Versen beginnt und mit zwei zehnsylbigen schliesst; eine vierzeilige Strophe aus lauter neunsylbigen Versen von CHARLEVAL (1655); einige neunsylbige Verse in RACINE's *Idylle sur la Paix* in Vermischung mit anderen Versen; ein kurzes Bruchstück eines von MARMONTEL citirten Liedes. Ausserdem weist der genannte Schriftsteller noch auf MOLIÈRE hin, bei dem sich in einigen Ballets derartige zum Gesang bestimmte Verse finden. Von den zwei Liedern BÉRANGER's, welche QUICHERAT erwähnt, ist das bereits angeführte „*Le carillonneur*" mit Ausnahme von sieben Versen (unter 49) in neunsylbigen Versen der ersten Form gedichtet. In dem Liede *l'Académie et le Caveau* kommt dagegen der neunsylbige Vers *Ce n'est point comme à l'Académie* nur als Refrain und zwar als theilweise Wiederholung des vorhergehenden elfsylbigen Verses *Non, non, ce n'est point comme à l'Académie* vor.

Gegenwärtig wird der neunsylbige Vers nur in der Form mit zwei Cäsuren (nach der dritten und nach der sechsten Sylbe) verwendet und zwar vornehmlich in Operntexten, wie z. B. in den von BANVILLE citirten Versen aus SCRIBE's Prophet (Act II):

*) Nur in den von QUICHERAT angeführten zwei vierzeiligen Strophen OLIVAIRE's überwiegen die anapästisch-jambischen Verse.

Oui! c'est Dieu || qui t'appelle || et t'éclaire!
A tes yeux || a brillé || sa lumière,
En tes mains || il remet || sa bannière.
Avec elle || apparais || dans nos rangs,
Et des grands || cette foule si fière*)
Va par toi || se réduire || en poussière,
Car le ciel || t'a choisi || sur la terre
Pour frapper || et punir || les tyrans.

Diese Form ist sehr musikalisch, jedoch in einer grösseren folge solcher Verse für Gedichte, die nicht zum Gesang b sind, zu einförmig. Die Verwendung in Gedichten kürzer fanges ist indessen nach GRAMONT's Urtheil nicht ausges MARC-MONNIER**) hat ein Gedicht in vierzeiligen Strophe Verses verfasst, in welchem allerdings der zweite und vie jeder Strophe durch Reime in einen sechs- und einen drei Vers zerlegt werden, so dass die Strophen streng genomme zeilig sind. Dies Gedicht, welches wir mittheilen, ist offenbar für die musikalische Composition bestimmt:

VALSE A TROIS TEMPS.

C'est par vous, chère enfant aux doux yeux,
Que mon âme en tous lieux
Est suivie.
C'est de vous, au moment du réveil,
Que me vient le soleil
Et la vie.

C'est vers vous, quand l'esprit est content,
Que se tourne en chantant
Mon sourire;
C'est à vous qu'en pleurant je voudrais
Confier mes secrets
Et tout dire.

*) In diesem Vers ist die Tonsylbe an sechster Stelle ausna nicht mit einem Wortschluss verbunden.

**) Poésies, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1878.

C'est pour vous que se garde mon cœur:
Vous aurez et la fleur
Et la sève;
C'est par vous que je dors doucement,
C'est de vous en dormant
Que je rêve.

C'est sur vous que se pose en priant
Mon désir patient,
Mais extrême;
C'est en vous que j'espère et j'ai foi;
Et c'est vous, — non, c'est toi,
Toi que j'aime.

Classe IV.

Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur, welche keine Formen aus lauter gleichen Füssen enthalten.

7. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.

(58) Wie bereits erwähnt wurde, beschränkt sich die seltene Verwendung neunsylbiger Verse auf die Formen mit zwei Cäsuren nach der dritten und sechsten Sylbe. Es finden sich indessen, allerdings als höchste Seltenheit, auch einige neunsylbige Verse mit Cäsur nach der vierten Sylbe vor. Nach GRAMONT's Angaben kommen sie in THIBAUT DE CHAMPAGNE (1201—1223) vor. Ferner hat MALHERBE ein Lied in sechszeiligen Strophen gedichtet, in welchem in jeder Strophe ein neunsylbiger Vers vorkommt, der an vierter Stelle eine Tonsylbe trägt, jedoch ohne diese Tonsylbe mit einem Wortschluss zu verbinden. QUICHERAT führt ferner drei neunsylbige Verse von SEDAINE an, welche nach der vierten Sylbe eine Cäsur besitzen, und eben solche Verse sollen nach GRAMONT's Angabe in einigen Liederdichtern des achtzehnten Jahrhunderts vorkommen. Endlich hat GRAMONT selbst ein Sonnet in solchen Versen gedichtet, das er als Probe ihres rhythmischen Eindruckes mittheilt.

Verse der erwähnten Art zerfallen durch die Cäsur in ein viersylbigen Verstheil (Doppel-Jambus oder Päon) und in ein fünfsylbigen Verstheil (Jambus-Anapäst oder Anapäst-Jambu Hiernach unterscheiden wir zwei Hauptarten dieses Rhythm deren jede je nach der Beschaffenheit des viersylbigen Theiles d Versformen enthält. Unter Anwendung bekannter Bezeichnung begreift die erste Hauptart die Formen jia, p'ia und pia, die zwei die Formen jai, p'ai und pai, wobei wir von der Beschaffenh des Anapäst absehen. Nach diesen Bezeichnungen lässt sich d Bau von GRAMONT's Sonnet folgendermassen angeben:

La fou|dre gronde || et l'ora|ge approche,	j, ai
Le vent | du sud, || ailerons | ouverts,	j, ai
Tourbillonnant, || aveu|gle les airs;	p, ia
Mais, pour braver || les traits | qu'il décoche,	p', ia
A-t-on | trouvé || l'abri | d'une roche,	(j), ia
Tranqui|lle on voit, || aux nua|ges verts	j, ai
S'exaspérer || les feux | des éclairs	p, ia
Dont ju|squ'au sol || le fracas | ricoche.	(j), ai
Ainsi, | quand tout || est misè|re et deuil,	j, ai
Angoi|sse et mort, || quand le ciel | sans astre	j, ai
Fait l'avenir || clos comme un | cercueil,	p', ai
Heureux | qui peut, || dans ce noir | désastre,	j, ai
Se garder sauf || du commun | effroi	p, ai
Sous le rocher || d'une fer|me foi.	(p'), a

Unter diesen vierzehn Versen sind der dritte und siebente i ihren viersylbigen Theilen schwach und der elfte Vers springt d schlechten Beschaffenheit seines Anapäst wegen, dessen Anfang betonung die Schlussbetonung erdrückt, ganz aus dem Rhythmu Die Form ai des zweiten Verstheils überwiegt bei weitem d Form ia (elf Theile ai und nur drei Theile ia), weil die erste durch den Ictus, der vom Versschluss ausgeht, kräftig gestützt wir

TH. DE BANVILLE hat in seinem *Petit traité de poésie fra çaise* den Vorschlag gemacht, neunsylbige Verse mit Cäsur nac

inften Sylbe zu bilden und für diese Verse, bei welchen also iden Theile des vorher erörterten Verses einfach ihre Plätze schen, folgendes Gedicht als Muster gegeben:

En proi|e à l'enfer || plein de fureur,	ia, p'
Avant | qu'à jamais || il resplendisse	ia, (p')
Le po|ète voit || avec horreur	ia, (j)
S'enfuir | vers la nuit || son Eurydice.	ia, (p')
Il vit | exilé || sous l'œil | des cieux.	ia, j
Les fau|ves lions || avec | délire	ia, (j)
Ecou|tent son chant || délicieux	ia, p
Captifs | qu'a vaincus || la gran|de Lyre.	ia, j
Le ti|gre féroce || avait | pleuré,	ia, (j)
Mais c'était | en vain, || il faut | que l'Hèbre	ai, j
Porte dans | ses flots || mort, déchiré,	ai, p'
Celui | dont le nom || vivra | célèbre,	ia, j
Puis divinisé || par la | douleur	5, (j)
A présent | parmi || les dieux | sans voiles,	ai, j
Ce charmeur | des bois, || cet oiseleur	ai, (p')
Pose ses | pieds blancs || sur les | étoiles.	ai, (j)
Mais l'om|bre toujours || entend | frémir	ia, j
Ta plain|te qui meurt || comme étouffée	ia, (p')
Et tes verts | roseaux || tout bas | gémir,	ai, j
Fleuve qu'a | rougi || le sang | d'Orphée.	ai, j

lfte, sechzehnte und zwanzigste Vers sind im fünfsylbigen fehlerhaft gebaut und der dreizehnte Vers, in welchem Verstheile schwach sind, ist ganz unrhythmisch und gleicht Zeile Prosa. Die Voranstellung des längeren Verstheils vergegen das allgemeine Gesetz, welches bereits öfter erwähnt , indessen ist dieser Verstoss hier weniger erheblich, weil Verstheile sich wie 5 : 4 verhalten, also nahezu einander sind. Trotzdem sind die Verse Gramont's mit der Cäsur der vierten Sylbe ohne Zweifel besser und zwar aus dem e, weil die den Vers endigenden Formen ai oder ia stets

eine rhythmische Gliederung besitzen, welche schärfer ist als die Gliederung der viersylbigen Päone oder der schwachen Doppeljamben, welche oft die Verse mit der Cäsur nach der fünften Sylbe abschliessen.

8. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

(59) Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe kommt bereits in einer lyrischen Einschaltung des *Roman à la Violette* von GIBERT DE MONTREUIL im dreizehnten Jahrhundert vor, wo indessen nur der Theil einer Strophe aus solchen Versen gebildet ist*). Obwohl der Vers also sehr alt ist, so sind doch ganze Gedichte in solchen Versen erst aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bekannt, so dass GRAMONT CHRISTOPHE DE BARROUSO, welcher 1501 ein Gedicht in solchen Versen in Lyon erscheinen liess, als Erfinder des Verses bezeichnet. Unter den Gedichten, welche BONAVENTURE DES PERIERS 1544 der Königin Margaretha von Navarra widmete, befindet sich ein Gedicht mit dem Titel *„Carême prenant, en taratantara“*, welches ebenfalls in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der fünften Sylbe verfasst ist. Nach dem Wort *taratantara*, welches den eigenthümlichen Rhythmus dieser Verse bezeichnen sollte, sind diese Verse auch *„vers en taratantara“* genannt worden**). Der Vers wurde so gut wie vergessen, so dass ihn Ende des siebenzehnten Jahrhunderts der Abbé REGNIER DESMARAIS neu zu erfinden glaubte, als er ihn in einer Epistel anwendete. Die neueren französischen Dichter, unter ihnen VICTOR HUGO, A. DE MUSSET, AUGUSTE BRIZEUX, TH. DE BANVILLE, LECONTE DE LISLE, haben diesen Vers in dem Grade wieder aufgenommen, dass er das Bürgerrecht in der französischen Dichtung erlangt hat und als eine werthvolle Bereicherung französischer Verskunst bezeichnet werden darf.

Von der besonderen Beschaffenheit der in dem Verse vorkommenden Anapäste abgesehen, ergeben sich vier Hauptformen dieses

*) ACKERMANN l. c. p. 55.

**) GRAMONT l. c. p. 102.

Rhythmus, welche man durch die Combination seiner fünfsylbigen Halbverse erhält. Bezeichnen wir wie beim fünfsylbigen Verse den Jambus-Anapäst mit ia und den Anapäst-Jambus mit ai, so sind diese vier Formen:

Erste Form: ⏑ — | ⏑ ⏑ — || ⏑ — | ⏑ ⏑ —. Bezeichnung: ia, ia.

Beispiele: Au clair | de la lune, || au bruit | des chansons...
TH. DE BANVILLE, RONDE SENTIMENTALE.

Voici | *l'heu*re, hélas! || où nai|ssent les rides...
MARC MONNIER, A UNE VIEILLE FILLE.

Le coq | a chanté, || voici | *l'au*be claire...
LECONTE DE LISLE, CHRISTINE.

Zweite Form: ⏑ ⏑ — | ⏑ — || ⏑ — | ⏑ ⏑ —. Bezeichnung: ai, ia.

Beispiel: Nous pleurons | tous deux || les ans | révolus...
MARC MONNIER, A UNE VIEILLE FILLE.

Dritte Form: ⏑ — | ⏑ ⏑ — || ⏑ ⏑ — | ⏑ —. Bezeichnung: ia, ai.

Beispiel: L'opa|le magique || et l'anneau | doré...
LECONTE DE LISLE, LES ELFES.

Vierte Form: ⏑ ⏑ — | ⏑ — || ⏑ ⏑ — | ⏑ —. Bezeichnung: ai, ai.

Beispiele: Si ton corps | restait || au milieu | des morts...
A. BRIZEUX, LE COMBAT DE LEZ-BREIZ.

Page, éveil|le toi, || car le ciel | est clair...
Id. ib.

Der Rhythmus dieser Verse wird mangelhaft, wenn ihre Halbverse die bei den fünfsylbigen Versen gerügten Fehler aufweisen, z. B.:

Couronnés | de thym || et de marjolaine, ai, (5)
Les El|fes joyeux || dansent sur | la plaine ia, (āi)
LECONTE DE LISLE, LES ELFES.

Une illusion, || songe évanoui... (5) 5
TH. DE BANVILLE, ÉLÉGIE.

Folgendes Gedicht von TH. GAUTIER diene als Probe eines Gedichtes in lauter zehnsylbigen Versen der erörterten Art:

PENDANT LA TEMPÊTE.

La bar|que est petite || et la mer | immense,	ia, a ĭ
La va|gue nous jette || au ciel | en courroux,	ia, i a
Le ciel | nous renvoie || au flot | en démence:	ia, i a
Près du mât | rompu || prions | à genoux!	ai, i a
De nous | à la tombe || il n'est | qu'une planche.	ia, ia
Peut-ê|tre ce soir, || dans un lit | amer,	ia, ai
Sous un froid | linceul || fait d'écu|me blanche,	ai, ai
Irons-nous | dormir, || veillés | par l'éclair.	ai, ia
Fleur du paradis, || sainte Notre-Dame,	5, 5
Si bo|nne aux marins || en péril | de mort,	ia, ai
Apai|se le vent, || fais tai|re la lame,	ia, ia
Et pou|sse du doigt || notre esquif | au port.	ia, ai
Nous te donnerons, || si tu nous | délivres,	(5),(ai)
Une be|lle robe || en papier | d'argent,	ia, ai
Un cier|ge à festons || pesant | quatre livres,	ia, ia
Et, pour ton | Jésus, || un petit | saint Jean.	(ai), ai

Die Ausnahmeform des fünften Verses ist durch den Anruf der Jungfrau begründet (vergl. S. 87), dagegen ist der dreizehnte Vers nichts weiter als eine Zeile Prosa. In folgenden Versen von AUGUSTE BRIZEUX ist der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe trotz einzelner Mängel im ganzen sehr glücklich behandelt:

LE COMBAT DE LEZ-BREIZ.

(Traduit du Barzaz-Breiz.)

IXe siècle.

I.

Bonheur | de revivre || aux temps | primitifs,	ia, ia
D'écouter | leurs chants || joyeux | ou plaintifs,	ai, ia
Les chants | glorieux || que le peu|ple encor	ia, ai
Conser|ve en son cœur, || fidè|le trésor!	ia, ia
J'en veux | traduire un... || Guerriers | d'autrefois,	ia, ia
De vos ter|tres verts || sortez | à ma voix.	ai, ia

II.

Entre deux | seigneurs, || un Frank, | un Breton,	ai, ia
S'apprê|te un combat, || combat | de renom.	ia, ia
Du pays | breton || Lez-Breiz | est l'appui,	ai, ia
Que Dieu | le soutienne || et mar|che avec lui. —	ia, ia
Le seigneur | Lez-Breiz, || le bon | chevalier,	ai, ia
Évei|lle un matin || son jeu|ne écuyer:	ia, ia
„Page, évei|lle-toi, || car le ciel | est clair;	ai, ai
Page, apprê|te-moi || mon cas|que de fer.	ai, ia
Ma lan|ce d'acier, || il faut | la fourbir,	ia, ia
Dans le corps | des Franks || je veux | la rougir.	ai, ia
— Maître, vous | avez || mon cœur | et ma foi,	(ai), ia
A ce|tte rencontre || irez-vous | sans moi?	ia, ai
— Que dirait | ta mère, || enfant | sans raison,	ai, ia
Si je revenais || seul vers sa | maison?	(5), (ai)
Si ton corps | restait || au milieu | des morts,	ai, ai
Ta mè|re viendrait || mourir | sur ton corps.	ia, ia
— Maître, au nom | du ciel, || maître, parlez bas,	ai, 5
Et marchons | tous deux || à vos grands | combats.	ai, ai
Moi, des guerriers franks || je n'ai nu|lle peur:	5, ai
Dur est mon | acier || et dur | est mon cœur,	(ai), ia
Maître, où vous | irez || avec vous | j'irai.	ai, ai
Où vous | combattrez, || moi, je combattrai."	ia, 5

9. Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

(60) Der elfsylbige Vers (hendécasyllabe, vers de onze syllabes) mit Cäsur nach der fünften Sylbe ist im sechzehnten Jahrhundert zur Nachahmung des sapphischen Verses verwendet worden, obwohl der sapphische Vers in französischer Nachahmung zehnsylbig gebildet werden müsste, da auf der zehnten Sylbe sein Schlusston ruht (Integer vitae scelerisque *pu*rus). Die bedeutendsten

dieser sogenannten sapphischen Oden sind zwei Oden von Ronsard und eine, welche Nicolas Rapin zu Ehren Ronsard's nach dessen Tode dichtete. In dieser letzteren Ode sind die elfsylbigen Verse ganz regelmässig nach der Form ai, 3 gebaut, wo ai den fünfsylbigen, 3 den sechssylbigen Verstheil bedeutet. Nur wenige Verse, welche man als Ausnahmen betrachten kann, haben einen fünfsylbigen Theil der Form ia oder einen von der Form 3 verschiedenen sechssylbigen Theil. Folgende zwei Strophen mögen als Probe*) dienen:

Luy qui peut | des morts || rallumer | le flambeau,	ai, 3
Et le nom | des Roys || retirer | du tombeau,	ai, 3
Imprimant | ses vers || par un art | maternel	ai, 3
D'un stille éternel,	ai
Bien qu'il eust | neuf sœurs || qui souloient | le garder,	ai, 3
Il ne peut | les trois || de là bas | retarder,	ai, 3
Qu'il ne fust | forcé || de la fière Clothon,	ai, 3
Hoste de Pluton.	5

Diese für ein französisches Versmass geradezu merkwürdige Regelmässigkeit erhöht den rhythmischen Eindruck des Gedichtes. Man kann Gramont nur beipflichten, wenn er derartige Verse für sehr gut erklärt, und es ist daher auffallend, dass dies Versmass später so wenig Verwendung gefunden hat. Es kam so gut wie ausser Gebrauch. Ackermann berichtet**), dass im achtzehnten Jahrhundert de Chalins in seiner Verslehre (Règles de la Poésie française, Paris 1716) dasselbe in Ehren zu bringen versuchte und als Muster desselben eine Ode von Brienne de Loménie anführte, die von Ackermann mitgetheilt wird. Ackermann selbst empfiehlt den elfsylbigen Vers zur Nachahmung der in elfsylbigen Versen geschriebenen italienischen Octave und giebt drei Strophen als Probe, worunter sich die folgende befindet:

---

*) Citat nach Gramont, l. c. p. 96.

**) L. c. p. 57.

Chrétiens, | écoutez || l'histoi|re glorieuse,	ai, 4
Tancrè|de, Aladin, || le Christ | et son | berceau.	ia, (2)
Les barons | d'Europe || et leur ban|des pieuses,	ai, 3
Et la sain|te croix || planté|e au saint | tombeau,	ai, 2
Vainement | contre eux || l'enfer | tonne et s'oppose,	ai, 4
Dieu par sa | faveur || fait triompher | leur cause;	(ai), $\overline{4}$
Vainqueur | du sultan, || le sa|ge Godefroi,	ia, 4
Aux murs | de Sion, || aimé | de Dieu, | fut roi.	ia, 2

Wie man aus diesen Versen, welche eine Uebertragung des Anfanges des „Befreiten Jerusalems" von Tasso sind, ersieht, sind ausser der Form ai, 3 auch die Formen ai, 2, ai, 4, ai, $\overline{4}$, sowie diejenigen, deren fünfsylbiger Theil ein Jambus-Anapäst ist, von gutem rhythmischen Eindruck. In den Formen ai, 2 und ia, 2 geht der Vers auffallend gravitätisch und schleppend seinem Ende zu, ein Umstand, der, wenn auch in geringerem Grade, in der Form 3 2 des Alexandriners zu Tage tritt. Unter den formgewandten Dichtern der romantischen Schule scheinen Versuche in elfsylbigen Versen nur von Banville gemacht zu sein, dem wir folgende zwei Strophen entnehmen:

Les syl|phes légers || s'en vont | dans la nuit brune	ia, 4
Courir | sur les flots || des ruisseaux | querelleurs,	ia, 3
Et, jouant | parmi || les blancs | rayons | de lune,	ai, 2
Volti|gent riants || sur la ci|me des fleurs.	ia, 3

Les zéphyrs | sont pleins || de leur voix | étouffée,	ai, 3
Et parfois | un pâtre, || attiré | par le cor,	ai, 3
Aperçoit | au loin || Vivia|ne la fée	ai, 3
Sur le vert | coteau || peignant | ses cheveux d'or.	ai, 4

Wir werden später auf den eigentlichen Grund hinweisen, aus welchem der elfsylbige Vers sowie einige andere Verse nach unserer Ansicht nicht zu durchgreifender Geltung gelangen konnten. Dass in den für den Gesang bestimmten Liedern älterer und neuerer Zeit auch elfsylbige Verse in Verse anderen Masses eingestreut vorkommen, darauf weisen wir nur hin, da derartige durch

das Gebot der Musik entstandene vereinzelte Verse für den Werth der Versform in der eigentlichen Dichtkunst ohne Belang sind. Derartige elfsylbige Verse kommen auch mit anderen Cäsuren (z. B. nach der sechsten Sylbe) vor, die dann durch die Forderungen gegebener Melodien ihre Erklärung finden.

Sechster Abschnitt.

Zusammengesetzte cäsurlose Verse und Verse von weniger als vier und mehr als zwölf Sylben.

Classe V. Zusammengesetzte cäsurlose Verse.

10) Der siebensylbige Vers.

(61) Jede genügend gegliederte Form eines siebensylbigen Verses (vers de sept syllabes, heptasyllabe) muss einen Anapäst enthalten. Nach Abrechnung dieses Anapäst bleiben vier Sylben übrig, welche unmittelbar aufeinander folgen, wenn der Anapäst den Vers beginnt oder schliesst, welche dagegen in zwei Gruppen von je zwei Sylben zerfallen müssen, wenn der Anapäst im Inneren des Verses stehen soll. Nach der Anfangs-, der Mittel- oder der Endstellung des Anapäst bezeichnen wir die bezüglichen Formen des siebensylbigen Verses mit 7_1, 7_2, 7_3, so dass also $7_1 = 3 + 4$, $7_2 = 2 + 3 + 2$, $7_3 = 4 + 3$ ist. Unter diesen drei Formen ist die zweite die seltenste. Ihr Schema

$$\smile\ —\ |\ \smile\ \smile\ —\ |\ \smile\ —$$

bietet keinen weiteren Anlass zu Bemerkungen, da es keine Unterarten zulässt. Der mittlere Anapäst darf mit keiner starken Tonsylbe beginnen, weil dadurch die rhythmische Auffassung der Form unklar werden würde. Beispiele für Verse dieser Form 7_2 sind:

L'enfant | dans son nid | d'osier...

A. Theuriet, La Ferme.

Je lai|sse à penser | la vie
Que fi|rent ces deux | amis.

La Fontaine, Le Rat de ville et le Rat des champs.

ie beiden anderen Versformen 7_1 und 7_3 ergeben verschiedene nterarten, je nachdem der viersylbige Verstheil, ein Doppelambus, ein Päon mit starkem, oder ein Päon mit schwachem Anschlag ist. Rhythmisch am vollkommensten sind die Arte der Versform 7_1, weil in diesen die den Vers zerlegend Betonung der dritten Sylbe durch den Ictus, welcher a die Sylben ungerader Nummer trifft, verstärkt wir Man kann folgende Arten der Form 7_1 unterscheiden:

1) $\breve{} \; \breve{} \; | \; \breve{} \; \breve{} \; \breve{}$ $7_1 =$ ap

Beispiele: Embellit | les horizons...

TH. DE BANVILLE, A GAVARNI.

Que fais-tu | sur l'horizon...

TH. GAUTIER, LA LUNE ET LE SOLEIL.

2) $\breve{} \; \breve{} \; – \; | \; \breve{} \; \breve{} \; \breve{}$ $7_1 =$ ap

Beispiele: Le follet | court sur la dune...

TH. GAUTIER, LA LUNE ET LE SOLEIL.

Roméo | tombe au printemps...

TH. DE BANVILLE, A ALPHONSE KARR.

3) $\breve{} \; – \; | \; \breve{} \; \breve{} \; \breve{}$ $7_1 =$ a'l

Beispiel: Don Rodri|gue de Lara...

VICTOR HUGO, ROMANCE MAURESQUE.

4) $\breve{} \; \breve{} \; | \; – \; \breve{} \; \breve{} \; –$ $7_1 =$ a'p

Beispiel: Bois, ruisseaux, | vertes prairies...

TH. DE BANVILLE, ÉLÉGIE.

Dieser Form nahe stehen Verse derselben Art, in denen die Sylbe eine schwache Tonsylbe ist, weil der Ictus auf diese trifft:

Dans ses rêts | froids et tenaces... $7_1 =$

TH. GAUTIER, LA NEI

5) $\breve{} \; \breve{} \; | \; \breve{} \; | \; \breve{} \; –$ $7_1 =$

$\breve{} \; \breve{} \; – \; | \; \breve{} \; | \; \breve{}$ 7_1

Beispiele: Ce joli | torrent | sans digue...

TH. DE BANVILLE, LA NUIT DE PRINT

Le saty|re s'en | étonne...

LA FONTAINE, LE SATYRE ET LE PA

6) $- \smile - | \smile - | \smile -$ $7_1 = a'j$

$- \smile - | \smile - | \smile -$ $7_1 = a'(j)$

Beispiele: Tiens voilà | des ri|mes d'or...

TH. DE BANVILLE, LA NUIT DE PRINTEMPS.

Moi je suis | un vrai | marin...

A. DE VIGNY, LA TRAVERSÉE.

Deux soleils | avec | leurs sphères...

TH. DE BANVILLE, LA NUIT DE PRINTEMPS.

Où, sorti | pour ses | affaires...

Id. ib.

Verse derselben Art, in denen die Anfangssylbe eine durch den Ictus verstärkte schwache Tonsylbe ist, machen nahezu einen gleichen rhythmischen Eindruck:

Dans la mer | profon|de et haute...

A. DE VIGNY, LA TRAVERSÉE.

Von diesen Versarten sind die Formen 2) und 4) die seltensten, weil die Härte mit der die rhythmisch verschiedenartigen Verstheile durch den Tonsylbenstoss auf einander treffen bei der Kürze des Verses unangenehm wirkt. Die Formen 5) und 6) sind die vollkommensten, weil sie drei, bezüglich vier mit dem Ictus zusammentreffende Betonungen enthalten, ohne dass damit ein Tonsylbenstoss verbunden ist; ACKERMANN's Behauptung, dass mehr als drei Betonungen den siebensylbigen Vers hart und abgebrochen machen, wird durch nichts begründet. Die Form 1) ist wenig gegliedert und macht daher rhythmisch keinen guten Eindruck, obgleich sie vielfach verwendet wird.

Von den Versformen 7_1 sind die Versformen 7_3 sehr verschieden, weil sie den Vers nicht nach dem Ictus gliedern. GRAMONT verlangt, dass der viersylbige Verstheil an zweiter Stelle betont, also ein Doppeljambus sein soll, wenn der Vers einen harmonischen Eindruck hervorbringen soll. Verse dieser Art, wie z. B.

Un jour | un coq | détourna... $7_3 = ja$

LA FONTAINE, LE COQ ET LA PERLE.

*) L. c. p. 48.

La tor|che insul|te à la hache...
VICTOR HUGO, NAVARIN IV.

sind jedenfalls viel glücklicher gegliedert, als Verse, die mit ein Päon ohne starken Anschlag beginnen, wie z. B.

Je te dirai | la légende... $7_3 = p$
TH. GAUTIER, LA NEIGE.

Wenn indessen der Päon mit einem starken Anschlag begin wie z. B.

Champs de batai|lle, flottants... $7_3 = p$
VICTOR HUGO, NAVARIN IV.

Rats en campag|ne aussitôt...
LA FONTAINE, LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS.

so machen derartige Verse einen kräftigen rhythmischen Eindru weil sie drei, nahezu durch gleiche Intervalle getrennte Tonsylb besitzen, und Anfang und Ende vom Ictus unterstützt wird.

Wenn in Versen der Form 7_3 der Anapäst mit starkem A schlag beginnt, so entsteht ein Tonsylbenstoss, der, wie bere bemerkt, im siebensylbigen Verse, auch zwischen zwei verschie nen Versfüssen im allgemeinen ungünstig wirkt, wie z. B.

Que l'élément | triste et froid... $7_3 = p$
A. DE VIGNY, LA TRAVERSÉE.

Giber|ne aux flancs, | sac au dos... $7_3 = ja$
A. THEURIET, LA FERME.

Unter Umständen können indess auch solche Versformen ma rischer Wirkung dienen, wie in dem Verse VICTOR HUGO's, welchem der Beginn der Schlacht bei Navarin geschildert wird

Tout à la fois | tonne et fume... $7_3 = p$
VICTOR HUGO, NAVARIN IV.

Eine eigenthümliche Schwierigkeit für die rhythmische Scans siebensylbiger Verse der Form 7_3 entsteht, wenn die zweite Sy eine schwache Tonsylbe ist und dieselbe nicht durch eine sta Anfangssylbe gedämpft wird. Man kann nämlich zweifeln, ob Ver wie die von A. DE VIGNY

Avant le jour | s'éveilla...
Avec le grand | Orient...
Selon l'aigui|lle et le nord...

hinter der zweiten Sylbe eine rhythmische Gliederung enthalten, da die schwachen Tonsylben an dieser Stelle nicht vom Ictus getragen werden; ob man also eine Form (j)a, die diese Gliederung darstellen würde, überhaupt zulassen kann, oder ob man derartige Verse unter die Form pa verweisen soll. Wir entscheiden uns für das erstere, indem wir annehmen, dass in derartigen Versen der den Vers beginnende viersylbige Verstheil sich einer selbstständigen von der vierten Sylbe rückwirkenden jambischen Gliederung zuneigt. Wenn indessen die Anfangssylbe des Verses eine schwache Tonsylbe ist, so überwiegt der dem Charakter siebensylbiger Verse eigentlich entsprechende Ictus, welcher die ungeraden Sylben trifft, und die erste Sylbe gegen die zweite hervorhebt, so dass z. B. der Vers

A la lueur | des étoiles...

von uns als die Form (p′)a und nicht als (j)a aufgefasst wird, so dass er $- \smile \smile - | \smile \smile -$ und nicht $\smile - \smile - | \smile \smile -$ zu lesen ist. Aus entsprechendem Grunde stellen wir Verse wie

Avec sa démarche leste...

unter die Form 7_1 = (a)j:

Avec sa | démar|che leste...

und nicht unter die Form 7_2 = (i)ai:

Avec | sa démar|che leste...

Zu den regelrechten typischen Formen 7_1, 7_2 und 7_3 des siebensylbigen Verses treten als rhythmisch höchst mangelhafte Formen diejenigen hinzu, in welchen der Vers durch die Betonung in einen zweisylbigen und in einen fünfsylbigen zu den Formen 5, (5) oder 5! des fünfsylbigen Verses zählenden Theil zerlegt wird. Die beiden hierbei möglichen Anordnungen 2 + 5 und 5 + 2 sollen bezüglich mit 7! und $\overline{7}$! bezeichnet werden. Musste schon die Form pa als rhythmisch schwach bezeichnet werden, so gilt dies von den Formen 7! und $\overline{7}$! in erhöhtem Masse, da in ihnen das Missverhältniss, welches durch die ganz ungleiche Länge der bei-

den Verstheile entsteht, zu der Unzulässigkeit eines fünfsylbi Versfusses im allgemeinen hinzukommt. Beispiele dieser Forı sind:

La soif | qui le dévora... 7! = 2 + 5

VICTOR HUGO, ROMANCE MAURESQUE.

De gran|des destructions... 7! = 2 + 5

LA FONTAINE, LE COMBAT DES RATS ET DES BELETTES.

Je m'alanguissais | à voir... $\overline{7}! = 5! +$

TH. DE BANVILLE, A ALPHONSE KARR.

Fige le poisson | dans l'eau... $\overline{7}! = 5 + 2$

TH. GAUTIER, LA NEIGE.

Mit ihnen stehen Verse, wie

Qui pa|sses par le chemin...

VICTOR HUGO, ROMANCE MAURESQUE.

ziemlich gleich, da die schwache Tonsylbe an vierter Stelle ni durch den Ictus gehoben wird. Verse wie der zuletzt angefüh sollen daher mit (7!) bezeichnet werden.

(62) Als Probe der Gedichte in sechssylbigen Versen di zunächst folgende Fabel von LA FONTAINE:

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS.

Autrefois | le rat | de ville	$7_1 =$ aj
Invita | le rat | des champs.	$7_1 =$ aj
D'une façon | fort civile	$7_3 =$ (p')=
A des reliefs | d'ortolans.	$7_3 =$ (p')=
Sur un tapis | de Turquie	$7_3 =$ (p')c
Le couvert | se trouva mis.	$7_1 =$ ap
Je lai|sse à penser | la vie	7_2
Que fi|rent ces deux | amis.	7_2
Le régal | fut fort | honnête,	$7_1 =$ aj
Rien ne manquait | au festin:	$7_3 =$ p'a
Mais quelqu'un | troubla | la fête	$7_1 =$ αj
Pendant | qu'ils étaient | en train.	7_2

V. 6. Tonsylbenstoss vor dem Reim.

A la por|te de la salle	$7_1 = \alpha p$
Ils entendi|rent du bruit:	$7_3 = (p')a$
Le rat | de vi|lle détale;	$7_3 = ja$
Son camara|de le suit.	$7_3 = (p')a$
Le bruit ce|sse, on se retire:	$7_1 = ap$
Rats en campa|gne aussitôt;	$7_3 = p'a$
Et le citadin | de dire:	$\bar{7}! = (5) + 2$
Achevons tout | notre rôt.	$7_3 = pa$
C'est assez, | dit le rustique,	$7_1 = \alpha p'$
Demain | vous viendrez | chez moi.	7_2
Ce n'est pas | que je me pique	$7_1 = ap$
De tous | vos festins | de roi.	7_2
Mais rien | ne vient | m'interrompre;	$7_3 = ja$
Je man|ge tout | à loisir.	$7_3 = ja$
Adieu donc. | Fi du plaisir	$7_1 = ap'$
Que la crain|te peut | corrompre!	$7_1 = aj$

Unter den 28 Versen dieses Gedichtes vertheilen sich 11 auf die Form 7_1 und eben so viele auf die Form 7_3; die Form 7_2 kommt verhältnissmässig oft, nämlich fünfmal, vor und ein Vers gehört der Ausnahmeform $\bar{7}!$ an. Sehr schön ist der siebensylbige Vers in folgendem Gedicht Victor Hugo's behandelt:

Romance mauresque.

Don Rodri|gue est à | la chasse.	$7_1 = a(j)$
Sans épé|e et sans | cuirasse	$7_1 = \alpha(j)$
Un jour | d'été, | vers midi,	$7_3 = ja$
Sous la feuillé|e et sur l'herbe	$7_3 = (p')a$
Il s'assied | l'homme superbe,	$7_1 = \alpha p'$
Don Rodri|gue le hardi.	$7_1 = a'p$
La hai|ne en feu | le dévore.	$7_3 = ja$
Sombre, il pen|se au bâtard maure	$7_1 = a'p$

V. 17. Harter Tonsylbenstoss innerhalb des ersten Anapäst zwischen Subject und Verbum.

V. 8. Ein durch Dämpfung des Hauptwortes *bâtard* nicht völlig verschwindender Tonsylbenstoss vor dem Reim.

	A son neveu | Mudarra,	$7_3 = (p')a$
10.	Dont ses complots | sanguinaires	$7_3 = p'a$
	Jadis | ont tué | les frères,	7_2
	Les sept | infans | de Lara.	$7_3 = ja$
	Pour le trouver | en campagne,	$7_3 = (p')a$
	Il traverserait | l'Espagne	7!
15.	De Figuè|re à Setuval.	$7_1 = ap$
	L'un des deux | mourrait | sans doute.	$7_1 = a'j$
	En ce moment | sur la route	$7_3 = (p')a$
	Il pa|sse un ho|mme à cheval.	$7_3 = ja$
	— Chevalier, | chrétien | ou maure,	$7_1 = aj$
20.	Qui dors | sous le sycomore,	7!
	Dieu te gui|de par | la main!	$7_1 = a'(j)$
	— Que Dieu | répan|de ses grâces	$7_3 = ja$
	Sur toi, | l'écuyer | qui passes,	7_2
	Qui pa|sses par le chemin!	(7!)
25.	— Chevalier, | chrétien | ou maure,	$7_1 = aj$
	Qui dors | sous le sycomore,	7!
	Parmi l'her|be du | vallon,	$7_1 = a(j)$
	Dis ton nom, | afin | qu'on sache	$7_1 = a'(j)$
	Si tu por|tes le panache	$7_1 = \alpha p$
30.	D'un vaillant | ou d'un | félon.	$7_1 = \alpha j$
	— Si c'est là | ce qui | t'intrigue,	$7_1 = \alpha(j)$
	On m'appe|lle don | Rodrigue,	$7_1 = \alpha j$
	Don Rodri|gue de Lara;	$7_1 = a'p$
	Dona San|che est ma sœur même:	$7_1 = ap$
35.	Du moins, | c'est à mon | baptême	7_2
	Ce qu'un prê|tre déclara.	$7_1 = ap$
	J'attends | sous ce sycomore:	7!
	J'ai cherché | d'Albe à Zamore	$7_1 = \alpha p'$

V. 34. Der Tonsylbenstoss im ersten Versfuss wäre noch erträglich, indem Titel und Name zu einem Begriff verschmilzt; der harte Tonsylbenstoss vor dem Reime wirft aber den Vers ganz um.

Ce Mudarra | le bâtard,	$7_3 = pa$
Le fils | de la renégate,	(7!)
Qui comman|de une frégate	$7_1 = \alpha p$
Du roi mau|re Aliatar.	$7_1 = ap$
Certe, à moins | qu'il ne m'évite,	$7_1 = a'p$
Je le reconnaîtrais vite:	$6 + 1$
Toujours | il por|te avec lui	$7_3 = ja$
Notre da|gue de famille;	$7_1 = \alpha p$
Une aga|te au pommeau brille,	$7_1 = \alpha p$
Et la la|me est sans | étui.	$7_1 = \alpha(j)$
Oui, par mon â|me chrétienne,	$7_3 = p'a$
D'une au|tre main | que la mienne	$7_3 = ja$
Ce mécréant | ne mourra.	$7_3 = pa$
C'est le bonheur | que je brigue...	$7_3 = p'a$
— On t'ape|lle don | Rodrigue,	$7_1 = \alpha j$
Don Rodri|gue de Lara? —	$7_1 = a'p$
Eh bien! | seigneur, | le jeune homme	$7_3 = ja$
Qui te par|le et qui | te nomme,	$7_1 = \alpha(j)$
C'est Mudarra | le bâtard.	$7_3 = p'a$
C'est le vengeur | et le juge.	$7_3 = p'a$
Cherche à présent | un refuge! —	$7_3 = p'a$
L'autre dit: | tu viens | bien tard!	$7_1 = a'j$
— Moi, fils | de la renégate,	(7!)
Qui comman|de une frégate	$7_1 = \alpha p$
Du roi mau|re Aliatar,	$7_1 = ap$
Moi, ma da|gue et ma | vengeance,	$7_1 = a'(j)$
Tous les trois | d'intelligence,	$7_1 = a'p$
Nous voici! — | Tu viens | bien tard!	$7_1 = a'j$

Der Tonsylbenstoss ist nicht so hart als der entsprechende in

Ganz prosaische und ungewöhnliche Form aus 6 + 1 Sylben.
Harter Tonsylbenstoss vor dem Reim.

	— Trop tôt | pour toi, | don Rodrigue,	$7_3 = ja'$
	A moins | qu'il ne te fatigue	7!
	De vi|vre... Ah! la peur | t'émeut,	7_2
70.	Ton front | pâlit; | rends, infâme,	$7_3 = ja'$
	A moi | ta vi|e, et ton âme	$7_3 = ja$
	A ton an|ge, s'il en veut!	$7_1 = a(j,$
	Si mon poignard | de Tolède	$7_3 = (p')a$
	Et mon Dieu | me sont en aide,	$7_1 = a(j)$
75.	Regar|de mes yeux | ardens.	7_2
	Je suis | ton seigneur, | ton maître,	7_2
	Et je t'arracherai, traître,	$6+1$
	Le sou|ffle d'en|tre les dents!	$7_3 = ja$
	Le neveu | de dona Sanche	$7_1 = ap$
80.	Dans ton sang | enfin | étanche	$7_1 = aj$
	La soif | qui le dévora.	7!
	Mon on|cle, il faut | que tu meures.	$7_3 = ja$
	Pour toi | plus de jours | ni d'heures...	7_2
	— Mon bon | neveu | Mudarra,	$7_3 = ja$
85.	Un moment! | attends | que j'aille	$7_1 = aj$
	Chercher | mon fer | de bataille.	$7_3 = ja$
	— Tu n'auras' d'au|tres délais	$7_3 = (p')a$
	Que celui | qu'ont eu | mes frères:	$7_1 = aj$
	Dans les caveaux | funéraires	$7_8 = (p')a$
90.	Où tu les | as mis, | suis-les!	$7_1 = (a$
	Si, jusqu'à l'heu|re venue,	7!
	J'ai gardé | ma la|me nue,	$7_1 = aj$
	C'est que je voulais, | bourreau,	7!
	Que, vengeant | la renégate,	$7_1 = ap$
95.	Ma da|gue au pommeau | d'agate	7_2
	Eût ta gor|ge pour fourreau.	$7_1 = a'(j$

Unter den 83 regelrechten Versen dieses Gedichtes überwiegt di dem Ictus des siebensylbigen Verses entsprechende Form 7_1, welch

V. 77. Vergl. V. 44.

45 Versen vertreten ist. Der Form 7_3 gehören 30 Verse an der Form 7_2 acht Verse. Dreizehn Verse fallen auf mehr weniger unrhythmische Formen [5 auf 7!, 2 auf (7!), 3 auf $\bar{7}$! 2 auf 6 + 1]. Von den bereits hervorgehobenen Mängeln ılner Verse abgesehen, ist das Gedicht rhythmisch kräftig ge- ert, indem die viersylbigen Theile in der Mehrzahl den For- j oder p′ angehören.

(63) Obwohl die Hauptformen des siebensylbigen Verses = 3 + 4 und 7_3 = 4 + 3 in gewissem Grade den Formen 3 + 2 und ia = 2 + 3 des fünfsylbigen Verses entsprechen, ewahren sie doch wegen der verschiedenen Beschaffenheit der ylbigen Theile (4 = p, p′ oder j) zu wenig Gleichartigkeit r einander, um dem siebensylbigen Verse diejenige Regel- igkeit des Rhythmus zu verleihen, welche den fünfsylbigen auszeichnete. Nimmt man noch hinzu, dass diese Haupt- en nicht bloss durch die rhythmisch gut gegliederte Form = 2 + 3 + 2, sondern auch durch die symmetrielosen Formen = 2 + 5 und $\bar{7}$! = 5 + 2 häufig unterbrochen werden, so wird sagen müssen, dass der siebensylbige Vers, wie ihn die fran- che Sprache augenblicklich behandelt, sich in bedenklichem le einer sehr freien Rhythmik nähert, und dass er sich hier- h nicht zu seinem Vortheile von den Versen der vier ersten ;en unterscheidet, deren Formen bei aller Mannigfaltigkeit ;zmässigen und harmonischen Bau zeigten. Dies dürfte auch Grund sein, warum er sich besonderer Beliebtheit nicht erfreut. MONT*) meint zwar von ihm, dass er Ungezwungenheit und ıtigkeit besitze und unter geschickter Hand sich allen Ton- ı anschmiege; doch ist diese Ungezwungenheit und Leichtigkeit zum guten Theil auf den Mangel bestimmten rhythmischen es zu setzen. Uns will es scheinen, als ob gute Gedichte in nsylbigen Versen ihre formalen Vorzüge häufig vorwiegend prachtvollen Gliederung durch den Reim verdanken, also r durch die Rhythmik der Strophe als durch die des Einzel-

*) L. c. p. 134.

verses wirken (man vergleiche z. B. das Gedicht La Traversée von A. de Vigny).

Geschichtlich ist zu bemerken, dass der siebensylbige Vers nach Quicherat's Angabe*) bereits Ende des zwölften Jahrhunderts vorkommt. Von da bis zum sechszehnten Jahrhundert wird er mit Maass und meist in Verbindung mit anderen Versen von Thibaut de Champagne, Froissart, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Jean Marot und Anderen verwendet, bis ihn Ronsard und die Dichter seiner Schule wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Pherekrateischen Maass zu Ehren brachten. Dass die Verwendung des siebensylbigen Verses in der modernen französischen Dichtung eine verhältnissmässig beschränkte ist, wurde bereits erwähnt.

11) Der achtsylbige Vers.

(64) Die Theorie des achtsylbigen Verses (vers de huit syllabes, octosyllabe) beginnen wir mit der Aufzählung der verschiedenen Formen dieses Verses, um daraus ein Urtheil über seine Eigenschaften und seinen Werth zu gewinnen.

Der achtsylbige Vers erhält einen jambischen Takt, sobald diejenigen Tonsylben, welche die rhythmische Gliederung bestimmen, zu den vom Ictus getroffenen Sylben gerader Nummer (von der ersten Sylbe an gezählt) gehören. Dies tritt jedesmal ein, wenn der Vers durch eine Betonung der vierten Sylbe in zwei Hälften getheilt wird (8 = 4 + 4). Die auf diese Weise in der Mitte betonten Octosyllaben bezeichnen wir unterschiedslos mit der Ziffer 8, weil diese eine Betonung hinreicht, um allen Versformen, die sie besitzen, eine gewisse Gleichartigkeit unter einander zu verleihen. Aus den möglichen Formen der beiden viersylbigen Theile ergeben sich dann die einzelnen Unterarten dieser Verse. Wenn beide Vershälften Päone ohne starken Anschlag sind, z. B.:

J'immortalise le Malheur . . . 8 = pp

A. de Vigny, Le Malheur.

*) L. c. p. 536.

La mélodi|e et l'harmonie . . .

TH. GAUTIER, CONTRALTO.

so ist die Gliederung des Verses zwar nicht kräftig, indessen in einer Folge anders geschnittener Octosyllaben durchaus nicht unharmonisch, da die beiden Tonsylben des Verses symmetrisch Mitte und Ende einnehmen und in der französischen Rhythmik die Betonung nach drei unbetonten Sylben an sich das Ebenmaass nicht verletzt. Beginnt der erste Päon mit starkem Anschlag, z. B.

*Mar*chent un pied | dans l'avenir . . . 8 = p'p

VICTOR HUGO, A M. DAVID, STATUAIRE.

so ist die Form eine sehr harmonische, indem Anfang, Mitte und Ende des Verses von der Betonung getroffen werden. Weniger vollkommen ist der Vers, wenn der zweite Päon mit starker Betonung anhebt, z. B.

Le papillon, | *blan*che étincelle . . . 8 = pp'

TH. GAUTIER, CONTRALTO.

obwohl der Tonsylbenstoss zwischen zwei Füssen hierbei von keiner merklichen Härte begleitet wird, weil er zur deutlicheren Zweitheilung des ganzen Verses mitwirkt. Verse dieser Art sind nicht häufig und äusserst selten sind natürlich diejenigen, welche aus zwei Päonen mit starker Anfangsbetonung bestehen, wie z. B. der folgende:

Perd son aspect | *roi*de et glacé . . . 8 = p'p'

TH. GAUTIER, LE CHATEAU DU SOUVENIR.

Uebergänge zu den Formen p'p, pp', pp, p'p' bilden Verse in welchen der eine Päon mit schwacher Tonsylbe beginnt, z. B.

Une cambru|re florentine . . .

TH. GAUTIER, ÉTUDE DE MAINS.

Son élégan|ce délicate . . .

Id. ib.

Monstre charmant, | comme je t'aime . . .

Id., CONTRALTO.

Eine schwache Anfangsbetonung des zweiten Päon wird durch die vorhergehende starke Schlussbetonung des ersten Päon gedämpft,

so dass sie gegen eine schwache Anfangsbetonung des ersten Pä zurücksteht.

Am häufigsten ist in achtsylbigen Versen des Typus 8 d eine viersylbige Theil ein Doppeljambus, der andere ein Päon, z.

Ces jours, | hélas! | sont envolés . . . 8 = jp
VICTOR HUGO, LES BLEUETS.

Pygmalion | devint | amant . . . 8 = pj
LA FONTAINE, LE STATUAIRE ET LA STATUE DE JUPITER.

Der Päon kann hierbei, wenn er den ersten Verstheil einnimn vortheilhaft mit starkem Anschlag beginnen, wie z. B.

*L'âc*re Vénus | du gou|ffre amer . . . 8 = p'j
TH. GAUTIER, CARMEN.

Selten ist dies aus leicht ersichtlichem Grunde mit einem Pä im zweiten Verstheil der Fall, wie in dem Verse:

Le feu | saisit | *l'ur*ne d'airain . . . 8 = jp'
VICTOR HUGO, A M. DAVID, STATUAIRE.

Wenn beide viersylbigen Theile aus einem Doppeljambus bestehe so erhält der achtsylbige Vers eine sehr wohllautende rein jai bische Form 8 = jj. Z. B.

Ce nom | si grand, | si vi|te acquis...
VICTOR HUGO, ODE A LA COLONNE III.

Je peux, | au vent | ouvrant | mes voiles,
Aller | partout | où vont | mes yeux . . .
MARC MONNIER, TARENTELLE.

Ausser in den angeführten Formen des Typus 8 kann d achtsylbige Vers auch noch dadurch jambischen Ta erhalten, dass er durch die Betonung in 2 + 4 + 2 Sylb zerlegt wird. Verse dieser Art, welche ihrem rhythmisch Eindruck nach mit den bisher aufgeführten übereinstimmen, soll durch das Zeichen $\overline{8}$ angedeutet werden. Beispiele hierfür sin

Au frais | Généra|li|fe écloses . . .
TH. GAUTIER, LE POÈME DE LA FEMME.

On pleu|re en descendant | la côte . . .
A. THEURIET, BRUNETTE.

Selten beginnt hierbei der Päon mit starker Betonung, wie in dem Verse:

Fuyez, | mondes où vont | les âmes . . .
LECONTE DE LISLE, LA CHUTE DES ÉTOILES.

In allen achtsylbigen Versen jambischen Taktes können einzelne die Gliederung angebende Tonsylben auch schwache Tonsylben sein, vorausgesetzt, dass sie nicht durch das unmittelbare Zusammentreffen mit starken Tonsylben gedämpft werden; denn diese Sylben werden dann durch den Ictus des Verses gestützt. Folgende Verse mögen als Beispiele hierfür dienen:

Les cicatri|ces du | combat 8 = p(j)
VICTOR HUGO, A LA JEUNE FRANCE IV.

Chante la me|sse à ses | genoux . . . 8 = p'(j)
TH. GAUTIER, CARMEN.

A des | monta|gnes renversées . . . 8 = (j)p
VICTOR HUGO, SOLEILS COUCHANTS I.

Et leur | léger | feuilla|ge teint . . .
A. THEURIET, EN BRETAGNE I.

Qu' allais|-je fai|re en cet | orage . . . 8 = j(j)
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

Que l'on | recou|vre sa | beauté . . . 8 = (j)(j)
TH. GAUTIER, LE POÈME DE LA FEMME.

Wenn die Mitte eines Verses der Form jj eine schwache Tonsylbe ist, wie z. B.

Chantant | avec | un seul | gosier (8) = jj
TH. GAUTIER, CONTRALTO.

so bildet die Versform einen Uebergang zwischen den Formen 8 und $\overline{8}$. In Versen, deren eine Hälfte ein Päon ist, beeinträchtigt die schwache Gliederung in der Mitte die Kraft des Rhythmus, ohne indessen die Eigenthümlichkeit der Form 8 ganz aufzuheben. Z. B.:

Visi|ble sur | un piédestal . . . (8) = (jp)
VICTOR HUGO, A M. DAVID, STATUAIRE.

(65) Von den aufgezählten achtsylbigen Versen jambische Taktes sind die übrigen achtsylbigen Verse regelrechter For gänzlich verschieden. Dieselben enthalten zwei Anapäste und ein Jambus; je nachdem dieser Jambus den beiden Anapästen voran geht, sich zwischen sie schiebt oder ihnen nachfolgt, erhalten w drei Verse anapästisch-jambischen Charakters, welche wir b züglich mit 8_1, 8_2, 8_3 bezeichnen. Beispiele dieser Versformen sin

Versform 8_1:

Les bras | que le temps | multiplie . . . $8_1 = ia$
LAMARTINE, LE CHÊNE.

J'ai vu | *l'au*tre jour | une main . . . $8_1 = ia'$
TH. GAUTIER, ÉTUDE DE MAINS.

Son dou|ble, *hom*me et fe|mme à la fois . . . $8_1 = ia'$
Id., CONTRALTO.

L'éclair | rougissant | *cha*que lame . . . $8_1 = ia$
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

D'un mon|de à la fois | *ba*se ou faîte . . . $8_1 = ia$
Id., A M. DAVID, STATUAIRE.

Et les | insensés | mes complices . . . $3_1 = (i)$
A. DE VIGNY, LE MALHEUR.

Et des | arrogan|ces de reine . . . $8_1 = (i)$
A. THEURIET, UNE ONDINE.

Versform 8_2:

A travers | les pâ|les cités . . . $8_2 = ai$
A. DE VIGNY, LE MALHEUR.

Devançant | le pas | de leur âge . . . $8_2 = ai$
VICTOR HUGO, A M. DAVID, STATUAIRE.

*Mi*lle et mi|lle cris | par fusées . . . $8_2 = a'i$
LECONTE DE LISLE, LA CHUTE DES ÉTOILES.

*Mon*te, mon|te, vi|ve alouette . . . $8_2 = a'i$
VICTOR HUGO, ATTENTE.

Sur son lit, | tombeau | *blanc* et doux . . . $8_2 = ai$
TH. GAUTIER, LE POÈME DE LA FEMME.

Versform 8_3:

A travers | de l'espa|ce obscure . . . $8_3 = aai$
LECONTE DE LISLE, EFFET DE LUNE.

Animaient | les joyeux | quadrilles . . . $8_3 = aai$
VICTOR HUGO, LES BLEUETS.

*Blan*che au bord | d'un nua|ge sombre . . . $8_3 = a'ai$
Id., ENTHOUSIASME.

Pur fragment | d'un chef-d'œu|vre humain . . . $8_3 = a'ai$
TH. GAUTIER, ÉTUDE DE MAINS.

Grains laiteux | qu'un rayon | irise . . . $8_3 = a'ai$
Id., LE POÈME DE LA FEMME.

Mais bientôt | *la*sse d'art | antique . . . $8_3 = aa'i$
Id., ib.

Et le vent | *por*te au beau | navire . . . $8_3 = aa'i$
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

Plus haineu|se que les | bourreaux . . . $8_3 = a(a)i$
TH. DE BANVILLE, LES BAISERS.

*Je*ttent l'on|de de leurs | narines . . . $8_3 = a'(a)i$
VICTOR HUGO, LE DANUBE EN COLÈRE.

Mit den Formen 8, $\overline{8}$, 8_1, 8_2, 8_3 sind die möglichen Arten regelmässig gebauter achtsylbiger Verse erschöpft. Diejenigen Formen, in welchen der achtsylbige Vers in zwei Glieder zerfällt, deren eines fünf oder gar sechs Sylben umfasst, sind als unrhythmisch und unregelmässig zu bezeichnen. Obwohl sie im Verhältniss zu den regelmässigen Formen nur in geringer Zahl auftreten, so erscheinen sie doch noch häufig genug, um den rhythmischen Eindruck achtsylbiger Verse herabzusetzen. Die erwähnten Formen mögen an folgenden Beispielen vorgeführt werden:

*Hai*ne, amour, | *lar*mes, violence . . . $8! = a'5$
LECONTE DE LISLE, LA CHUTE DES ÉTOILES.

De l'anti|que fatalité . . . $8! = a5!$
A. DE VIGNY, LE MALHEUR.

*Rê*ve de poë|te et d'artiste . . . $\overline{8}! = 5a$
TH. GAUTIER, CONTRALTO.

S'épanouissait | sa beauté . . . $\overline{8}! = 5!a$

Id., ÉTUDE DE MAINS.

En mo|lles ondulations . . . $8!! = i6!$

Id., LE POÈME DE LA FEMME.

*Mi*lle acclamations | sur l'onde . . . $\overline{8}!! = 6i$

VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

Man wird bemerken, dass bereits unter den regelmässigen Formen die schwach geschnittenen zu den vorstehenden Ausnahmeformen hinüberleiten; so bilden 8_3 = a(a)i oder a'(a)i bereits den Uebergang zu den Formen 8! und die Formen 8_1 = (i)aa', (8) = (jp) bezüglich den Uebergang zu den Formen $\overline{8}!$ und 8!!

(66) Der achtsylbige Vers macht unter allen französischen Versen den unregelmässigsten Eindruck, weil die jambisch-anapästischen Formen im Takt zu sehr von den jambischen Formen abweichen und weil überdies die jambisch-anapästischen Formen wiederum untereinander wenig gleichartig sind. Man kann nicht entgegenhalten, dass z. B. der jambisch-anapästische (2 3, 4 3) oder anapästisch-jambische (3 2, 3 4) Alexandriner von einer rein anapästischen oder rein jambischen Form desselben Verses in gleichem Grade im Takt abfallen, wie die Octosyllaben $8_1, 8_2, 8_3$ von den Octosyllaben 8 und $\overline{8}$. Denn im Alexandriner sind die verschiedenen Formen durch die übereinstimmende Betonung der Versmitte rhythmisch geeinigt, so dass also alle Alexandriner rhythmisch diejenige Beziehung haben, welche unter den Octosyllaben nur die Arten der Form 8 unter sich aufweisen. Sodann aber treten im Alexandriner aus gemischten Füssen zwei gleich lange Verstheile zum Verse derartig zusammen, dass jeder dieser Theile für sich gleichartigen (jambischen oder anapästischen) Takt bewahrt, während in einem achtsylbigen Verse aus gemischten Füssen noch innerhalb jeder der bestimmten Formen 8_1, 8_2, 8_3 der rhythmische Eindruck wesentlich verschieden sein kann. Z. B. in der Form $8_1 = 2 + 3 + 3$ kann der ganze Vers als Zusammensetzung eines Jambus mit einem sechssylbigen anapästischen Verse erscheinen $8_1 = 2 + (3 + 3)$ oder er kann der Zusammensetzung eines fünfsylbigen Verses mit einem Anapäst gleichkommen $8_1 = (2 + 3) + 3$. Ersteres tritt

ın unter den beiden Betonungen des Versinneren die vermässig stärkere der zweiten Sylbe, letzteres wenn sie der Sylbe zufällt. Z. B.

Au *sou*|ffle qui vient | les gonfler . . . $8_1 = 2 + (3 + 3)$
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

Les gran|des fo*rêts* | inconnues . . . $8_1 = (2 + 3) + 3$
Id., ib.

ıwach geschnittenen Verse der Form 8_1, wie der oben ange-

Et des | arrogan|ces de reine . . .

die rhythmische Zusammensetzung $8_1 = (2 + 3) + 3$ dar. nn die drei Betonungen des Verses 8_1 von gleicher Stärke e

Les caps | d'où s'envo|lent les nues . . .
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

ıt der Vers einheitlich aus drei rhythmisch gleich berechliedern gebaut. Entsprechendes lässt sich bei den Versen rm 8_3 bemerken, welche die Zusammensetzungen $8_3 =$ $) + 2$ oder $8_3 = 3 + (3 + 2)$ darstellen können. Z. B.

Le ciel serein, la mer sereine
L'enve*lo*|ppent de tous | côtés . . . $8_3 = 3 + (3 + 2)$

rthmisch schwach geschnittenen Verse der Form 8_3, wie

De la *ra*|ge sera | vainqueur . . .
A. DE VIGNY, LE MALHEUR.

der Gliederung $3 + (3 + 2)$ an. Dagegen sind Verse wie

Tu peindrais | la beauté | vermeille
Terre vier|ge et fécon|de à tous . . .
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

ırei gleichwerthigen rhythmischen Gliedern gebildet.

diesen rhythmischen Unterschieden innerhalb einer und ın Versform, treten noch andere Missstände, welche den schen Eindruck der Octosyllaben erheblich herabsetzen. ämlich die dritte Sylbe eine schwache Tonsylbe ist, welche

von unbetonten oder von gedämpften schwachen Tonsylben eingeschlossen ist, wie z. B. in den Versen

Savent qu'*on* n'a vu qu'une face . . .
C'est que *dans* mes songes de flamme . . .
VICTOR HUGO, A M. DE LAMARTINE.

so entsteht eine Unsicherheit, ob man diesen schwachen Tonsylben, welche vom Versictus nicht getroffen werden, eine Gliederung des Rhythmus zuerkennen soll oder nicht; ob man die angeführten Verse mit der Scansion

Savent qu'on | n'a vu | qu'une face . . .
C'est que dans | mes son|ges de flamme . . .

der Form 8_2 einreihen oder ob man sie zu der Form $\overline{8}$! stellen soll. Indem hier je nach der Beschaffenheit der an dritter Stelle stehenden schwachen Tonsylbe alle möglichen Uebergänge vorkommen — man bemerke, dass z. B. der zweite der angeführten Verse mehr zur Form 8_2 hinneigt als der erste — entsteht eine vollständige Unsicherheit in der rhythmischen Haltung solcher Verse. Sie sollen künftig durch die Bezeichnung (8_2) angedeutet werden. Eine gleiche Unsicherheit des Taktes tritt ein, wenn die fünfte Sylbe, welche der Ictus ebenfalls nicht trifft, eine schwache Tonsylbe ist, welche von zwei unbetonten oder gedämpften schwachen Tonsylben eingeschlossen wird. Z. B.

Fuir le bruit | qui nous déshonore . . .
TH. DE BANVILLE, A MADAME CAROLINE ANGEBERT.

Zu derartigen unbestimmt gezeichneten Formen treten endlich noch häufig Verse, deren rhythmischer Charakter durch Tonsylbenstösse zweifelhaft wird. So könnte man den Vers

Ton g*énie en*tre dans la gloire . . .
TH. DE BANVILLE, TH. GAUTIER.

entweder

Ton géni|e entre dans | la gloire

scandiren und damit zu der Form 8_3 stellen, oder man könnte

Ton génie en|tre dans | la gloire

scandiren, wo dann der Vers die jambische Form 8 erhalten würde. Die erste Scansion, welche mit der natürlichen Betonung

bereinstimmt, ist ohne Zweifel vorzuziehen. Indessen die ıkeit, auch auf die zweite Art zu lesen, welche an die Be- des von QUICHERAT citirten BOILEAU'schen Alexandriners ands mots que Pradon *croit* || des termes de chimie . . .
t, thut der Sicherheit des rhythmischen Taktes entschiede- ıbruch.

sst man alles zusammen, so übersieht man, dass der acht- Vers in der Art, wie er vorwiegend von den französischen n behandelt wird, in der That nicht viel mehr darstellt en gleicher Sylbenanzahl, welche sich reimen. Man nehme sweise folgende Strophe aus A. DE VIGNY's Gedicht *Le r:*

J'ai jeté | ma vi|e aux délices,	8_2
Je souris | à la volupté;	(8_2)
Et les | insensés, | mes complices,	8_1
Admi|rent ma | félicité.	(8)
Moi-mê|me, crédu|le à ma joie,	8_1
J'eni|vre mon cœur, | je me noie	8_1
Aux torrents | d'un riant | orgueil;	8_3
Mais le Malheur | devant | ma face	8
A passé; | le ri|re s'efface,	8_2
Et mon front |a repris | son deuil.	8_3

ın wird gestehen müssen, dass von Harmonie des Rhyth- ırin nicht viel zu finden ist. Man wird daher GRAMONT's , dass mittelmässige Octosyllaben zu dichten eine Esels- sei, nur allzu begreiflich finden. Freilich fügt GRAMONT dass gute Octosyllaben zu machen Meisterarbeit sei. In Octosyllaben müssen nach demselben Schriftsteller die in tte geschnittenen Octosyllaben vorwiegen; ihnen an Wohl- ;unächst stehe die von uns mit 8_2 bezeichnete symmetrisch ; Versform. Das Uebergewicht der Versform 8 weist NT in der That an verschiedenen Proben guter achtsylbiger ;e nach, obwohl seine Angaben bedeutend modificirt werden wegen der bereits früher von uns hervorgehobenen Mängel Scansionen, welche zu viel Willkür zeigen. So scandirt

NT

Le nostre s'est | fait différent . . .

statt

Le no|stre s'est fait | différent . . .

und eben so, wie man wenigstens aus seinen Angaben über die Häufigkeit der einzelnen Formen in der Fabel LE STATUAIRE ET LA STATUE DE JUPITER schliessen muss,

Qu'il ait en sa | main un tonnerre . . .

statt

Qu'il ait | en sa main | un tonnerre . . .

Im allgemeinen wird man sagen dürfen, dass gute Octosyllaben neben dem Vorwiegen der Versformen jambischen Taktes (8 und $\overline{8}$) nur rein und deutlich geschnittene Formen der Typen 8_1, 8_2 und 8_3 enthalten sollen. Schon bloss durch den Ausschluss aller Formen zweifelhaften Charakters würde der Rhythmus achtsylbiger Verse ungemein gewinnen; die geschickte Verbindung der verschiedenen Formen, für die sich keine Regel geben lässt, wäre dann das, was den Meister vom Anfänger oder Dilettanten unterscheidet. Allein selbst diejenigen französischen Dichter, welche bei den Versen, die den vier ersten Classen unseres Systems angehören, das deutliche Streben nach rhythmisch reinen Formen zeigen, lassen gleiches im achtsylbigen Verse wenig oder gar nicht erkennen. THÉOPHILE GAUTIER's *Émaux et Camées*, welche ganz in Octosyllaben geschrieben sind, zeigen ganz lockeren rhythmischen Bau; diese ihrer Form wegen so gerühmten Gedichte wirken nur durch Wortmalerei und Reim. Rhythmisch ihnen weit überlegen sind die Octosyllaben VICTOR HUGO's, obwohl auch bei diesem Dichter der achtsylbige Vers häufig nur durch eine prachtvolle Gliederung des Strophenreimes gehalten wird.

(67) Gedichte, in denen der achtsylbige Vers nur mit Formen jambischen Taktes auftritt, dürften nur in Texten vorkommen, welche für die musikalische Composition bestimmt sind. Auch unter diesen dürften sie höchst selten sein und einen Beweis für die Virtuosität, die ihre Verfasser im Versbau erlangt haben, abgeben. Folgende *Tarentelle* von MARC-MONNIER mag als Beispiel derartiger Seltenheiten dienen:

I.

„Gai marinier | de Mergelline,
Je suis | plus ri|che que le roi:
La plai|ne immen|se et la | colline,
Le ciel | et l'on|de sont | à moi.
Je peux, | au vent | ouvrant | mes voiles,
Aller | partout | où vont | mes yeux . . .
Mes piè|ces d'or | sont les | étoiles,
J'en ai | de quoi | remplir | les cieux!“ . . .

Pour toucher l'â|me à sa | Ninette,
Ainsi | chantait | le gai | marin . . .
Faisons | claquer | la castagnette,
Faisons | sonner | le tambourin!

II.

„Si je n'ai pas | voile et tartane,
J'ai des cheveux | brillants | à voir,
Plus longs | et bruns | qu'une soutane,
Une souta|ne en satin noir . . .
Puis j'ai | pour dot | un œil | de flamme
Qui por|te aux a|stres un | défi,
Et sur | la ri|ve on me proclame
Reine de Na|ple et d'Amalfi!“

Voilà | comment | chantait | Ninette
Pour toucher l'â|me à son | marin.
Faisons | claquer | la castagnette,
Faisons | sonner | le tambourin!

III.

Les beaux | enfants | de la | marine
Se sont | bientôt | donné | la main;
Jamais | seigneur | et signorine
N'ont célébré | si ri|che hymen.

Le vent | du soir, | mieux qu'un poëte,
Chanta | la be|lle et son | amant . . .
Et la | mado|ne pour | la fête
Illumina | son firmament . .

Même on prétend | que la | Ninette
Resta | fidè|le à son | marin . . .
Faisons | claquer | la castagnette,
Faisons | sonner | le tambourin.

Mit Ausnahme des Verses *Pour toucher l'âme à sa Ninette,* welcher einen Tonsylbenstoss enthält, sind alle diese Verse sehr schön und regelmässig nach jambischem Takte gebaut. Indessen auf die Dauer klingen derartige Verse eintönig, weil, wie bereits früher bemerkt, Versfuss und Wortfuss in ihnen zu häufig in gleichartigem Takte zusammenfallen. In folgendem Gedichte THÉOPHILE GAUTIER's sind ebenfalls sämmtliche Octosyllaben von jambischem Takte. Ihre Verbindung mit viersylbigen Versen, deren Takt sich mit ihnen auf natürliche Weise verbindet, bringt einen sehr harmonischen Eindruck hervor:

Dans un | baiser, | l'onde au rivage
Dit ses douleurs;
Pour consoler | la fleur | sauvage
L'aube a des pleurs;
Le vent | du soir | conte sa plainte
Au vieux | cyprès,
La tourtere|lle au térébinthe
Ses longs | regrets.

Aux flots | dormants, | quand tout | repose,
Hors la douleur,
La lu|ne par|le et dit | la cause
De sa | pâleur.
Ton dô|me blanc, | Sainte-Sophie,
Parle au ciel bleu,
Et, tout | rêveur, | le ciel | confie
Son rê|ve à Dieu.

Arbre ou tombeau, | colom|be ou rose,
Onde ou rocher,
Tout, | ici-bas, | a quel|que chose
Pour s'épancher . . .
Moi, je suis seu|le, et rien | au monde
Ne me répond,
Rien que ta voix | morne et profonde,
Sombre Hellespont!

A Fontaine, der bekanntlich ein nachlässiger Reimer war, hat, ie Gramont richtig bemerkt, sehr wohl die Kunst verstanden, inen Versen einen guten rhythmischen Takt zu verleihen. wohl er in seinen Fabeln den achtsylbigen Vers vielfach mit ieren Versen verbunden angewendet hat, so ist merkwürdiger eise nur eine seiner Fabeln ganz in achtsylbigen Versen geieben. Wir theilen sie mit, als erste Probe, wie in guten tosyllaben die einzelnen Versformen vermischt und verbunden erden.

Le Statuaire et la Statue de Jupiter.

Un bloc	de mar|bre étoit	si beau	8
Qu'un statuai	re en fit	l'emplette.	8
Qu'en fera,	dit-il,	mon ciseau?	8_2
Sera-t-il dieu,	table ou cuvette?	8
Il sera dieu:	même je veux	8
Qu'il ait	en sa main	un tonnerre.	8_1
Tremblez,	humains!	faites des vœux:	8
Voilà le maî|tre de la terre.	8
L'artisan	exprima	si bien	8_3
Le caractè|re de l'idole,	8
Qu'on trouva	qu'il ne manquoit rien	8!
A Jupiter	que la	parole.	8
Même l'on dit	que l'ouvrier	8
Eut à pein	e achevé	l'image,	8_3
Qu'on le vit	frémir	le premier,	8_2
Et redouter	son pro	pre ouvrage.	8

A la | foible|sse du | sculpteur	8
Le poë|te autrefois | n'en dut guère*).	8_1
Des dieux | dont il fut | l'inventeur	8_1
Craignant | la hai|ne et la | colère	8
Il étoit | enfant | en ceci;	8_2
Les enfants | n'ont l'â|me occupée	8_2
Que du | continuel | souci	$\overline{8}$
Qu'on ne fâ|che point | leur poupée.	8_2
Le cœur | suit aisément | l'esprit:	$\overline{8}$
De ce|tte sour|ce est descendue	8
L'erreur | païe|nne, qui | se vit	8
Chez tant | de peu|ples répandue.	8
Ils embrassoient | violemment	8
Les intérêts | de leur | chimère:	8
Pygmalion | devint | amant	8
De la | Vénus | dont il | fut père.	8
Chacun | tourne en réalités,	8!!
Autant | qu'il peut | ses pro|pres songes:	8
L'homme est de gla|ce aux vérités;	8
Il est | de feu | pour les | mensonges.	8

Unter diesen 36 Versen finden sich die verschiedenen Formen in folgenden Zahlen vertreten:

Versform 8 : 22	Jambische Formen:		24
„ $\overline{8}$: 2			
Versform 8_1 : 3	Anapästisch-jambische Formen:		10
„ 8_2 : 5			
„ 8_3 : 2			
Versform 8! : 1	Ausnahmeformen:		2
„ 8!!: 1			
			36

*) Der Doppelvocal in *poëte* ist hier von La Fontaine einsylbig gebraucht worden; die Quantität der Wörter *poëte, poëme, poésie* war im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert unsicher geworden. Vergl. Quicherat, l. c. p. 307.

Zwei Drittel aller Verse sind also von jambischem Takt, während unter dem Rest die Form 8_2 überwiegt. Nach GRAMONT's Angabe würden in dieser Fabel 24 Verse zu unserer Form 8 gehören, 2 Verse würden unsere Formen 8_1, 8_2, 8_3 und kein Vers eine Ausnahmeform zeigen. Dies rührt jedenfalls von GRAMONT's Scansionsverfahren her, welches die Dämpfung der Tonsylben nicht in Rechnung zieht und nach welchem z. B. aus der Ausnahmeform

Qu'on trouva | qu'il ne manquoit rien

durch die Scansion

Qu'on trouva qu'il | ne manquoit rien

ein Vers der Form 8 würde.

Als Probe schöner moderner Octosyllaben diene folgendes Gedicht von VICTOR HUGO:

ATTENTE.

Monte, écureuil, | monte au grand chêne	8
Sur la bran|che des cieux | prochaine,	8_3
Qui pli|e et trem|ble co|mme un jonc.	8
Cico|gne, aux vieil|les tours | fidèle,	8
Oh! vo|le! et mon|te à ti|re d'aile	8
De l'égli|se à la citadelle,	(8_2)
Du haut | clocher | au grand | donjon.	8
Vieux ai|gle, mon|te de ton aire	8
A la | monta|gne centenaire	8
Que blanchit | l'hiver | éternel;	8_2
Et toi | qu'en ta cou|che inquiète	$\underline{8_1}$
Jamais | l'aube ne vit | muette,	$\overline{8}$
Monte, mon|te, vi|ve alouette,	8_2
Vive alou|ette, mon|te au ciel!	8
Et maintenant, | du haut | de l'arbre,	$\underline{8}$
Des flè|ches de la tour | de marbre,	$\overline{8}$
Du grand mont, | du ciel | enflammé,	8_2
A l'horizon, | parmi | la brume,	8

Voyez-vous | flotter | une plume,	8_2
Et courir | un cheval | qui fume,	8_3
Et revenir | mon bien-aimé?	8

Unter 21 Versen kommen hier 13 auf jambische Formen, 7 auf jambisch-anapästische Formen (4 davon auf die symmetrische Form 8_2) und nur ein Vers gehört der unregelmässigen Form (8_2) an. Aber selbst dieser eine Vers, in welchem der Rhythmus aus den Fugen geht, ist an seinem Platze trefflich, wie denn. das Gedicht überhaupt an rhythmischen Schönheiten reich ist. Wie trefflich stehen z. B. der Anapäst und der Päon mit starkem Anschlag in den beiden Schlussversen der zweiten Strophe; wie malen diese Verse den kräftigen Flügelschlag der aufsteigenden Lerche! Ebenfalls an rhythmischen Schönheiten reich ist das nachfolgende Gedicht von Leconte de Lisle:

La Chute des Étoiles.

Tombez, | ô per|les dénouées,	8
Pâles étoi|les, dans | la mer,	8
Un brouillard | de ro|ses nuées	8_2
Émer|ge de l'horizon clair;	8!!
A l'Orient | plein d'étincelles	8
Le vent | joyeux | bat de ses ailes	8
L'onde que bro|de un vif | éclair.	8
Tombez, | ô per|les immortelles,	8
Pâles étoi|les, dans | la mer.	8
Plongez | sous les | écu|mes fraîches	8
De l'Océan | mystérieux.	8
La lumiè|re cri|ble de flèches	8_2
Le faî|te des monts | radieux;	8_1
Mille et mi|lle cris, | par fusées,	8_2
Sortent des bois | lourds de rosées;	8
Une musi|que vo|le aux cieux.	8_2
Plongez, | de lar|mes arrosées,	8
Dans l'Océan | mystérieux.	8

Fuyez, | astres mélancoliques,	8
O Paradis | lointains | encor!	8_3
L'auro|re aux lè|vres métalliques	8
Rit dans le ciel | et prend l'essor;	8
Elle se vêt | de mo|lles flammes,	8
Et sur | l'émérau|de des lames	8_1
Fait pétiller | des gou|ttes d'or.	$\overline{8}$
Fuyez, | mondes où vont | les âmes,	$\overline{8}$
O Paradis | lointains | encor!	8

Allez, | étoi|les, aux nuits douces,	8
Aux cieux | muets | de l'Occident.	8
Sur les | feuilla|ges et | les mousses	8
Le soleil | darde un œil | ardent;	8_3
Les cerfs | par bonds, | dans les | vallées,	8
Se bai|gnent aux sour|ces troublées;	8_1
Le bruit | des ho|mmes va | grondant.	8
Allez, | ô blan|ches exilées,	8
Aux cieux | muets | de l'Occident.	8

Heureux | qui vous suit, | clartés mornes,	8_1
O lam|pes qui | versez | l'oubli!	8
Comme vous, | dans l'om|bre sans bornes,	8_2
Heureux, | qui rou|le enseveli!	8
Celui-là | vers la paix | s'élance!	8_3
Haine, amour, | larmes, violence,	8!
Ce qui | fut l'ho|mme est aboli.	8
Donnez-nous | l'éternel | silence,	8_3
O lam|pes qui | versez | l'oubli!	8

Unter den 45 Versen dieses Gedichtes entfallen

auf die Versform	8	:	28	Verse	29 jambische Verse
„ „ „	$\overline{8}$	:	1	Vers	
auf die Versform	8_1	:	4	Verse	13 anapästisch-jambische Verse
„ „ „	8_2	:	5	„	
„ „ „	8_3	:	4	„	

auf die Versform 8! : 1 Vers } 3 Ausnahmeformen.
„ „ „ 8!! : 2 Verse }

Fast volle zwei Drittel aller Verse haben also jambischen Takt.

Die mitgetheilten Proben aus La Fontaine, Victor Hugo und Leconte de Lisle zeigen, was der achtsylbige französische Vers leisten kann. Wir müssen indessen nochmals betonen, dass dieser Vers, dessen Anwendung in der lyrischen Poesie, sowie in Gedichten leichten Styls eine sehr ausgebreitete ist, rhythmisch oft sehr nachlässig behandelt wird. Seine ohnehin schon sehr mannigfaltigen Formen werden dadurch so unbestimmt, dass es nicht Wunder nimmt, wenn er für den leichtesten Vers gilt. Er gehört mit dem zehnsylbigen Verse und dem Alexandriner zu den ältesten französischen Versen und kam namentlich im dreizehnten Jahrhundert mit den satyrischen und allegorischen Dichtungen zu einer Beliebtheit, welche bis Ende des fünfzehnten Jahrhunderts andauerte. Der *Roman du Renard*, dessen älteste Theile aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammen, der seiner Zeit so angesehene allegorische *Roman de la Rose* (um 1300 vollendet), welcher mehr als zweiundzwanzig tausend Verse enthält, sind in Octosyllaben geschrieben. Auch in den ältesten dramatischen Dichtungen, den Mysterien, Moralitäten und Farcen, unter anderen in der berühmten *Farce de l'Avocat Patelin*, ist der achtsylbige Vers verwendet worden. In der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts hatte die Beliebtheit dieses Verses wesentlich abgenommen, bis ihn Ronsard und seine Schule in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts wieder mit Vorliebe behandelten. Während alle früheren Dichtungen durchschnittlich den Vers rhythmisch sehr nachlässig behandeln, indem sie in ihm nur die bequemste poetische Form erblicken, hat Ronsard dem Verse zuerst rhythmisch gut betonte Formen gegeben. Die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts, welche den achtsylbigen Vers viel verwendeten, zeichnen sich durch Schönheit im Rhythmus ebenso wenig aus wie die Dichter vor Ronsard und erst die moderne Dichtung zeigt wieder — wenigstens in einem Theile ihrer Schöpfungen — das Streben nach rhythmischem Ebenmass im achtsylbigen Verse.

(68) Bereits im dritten Abschnitt wurde gezeigt, warum ndere Verse als die bisher aufgezählten keinen Eingang in die ranzösische Dichtung finden konnten. Nach unseren ausführlichen ntwicklungen über den sieben- und achtsylbigen Vers übersehen ir jetzt von vorn herein, dass alle längeren Verse, in welchen ie rhythmische Cäsur einen sieben- oder achtsylbigen erstheil absondern würde, rhythmisch unbrauchbare ormen darstellen müssen. Denn ist die Form sieben- und chtsylbiger Verse bereits bei selbstständiger Verwendung eine höchst se, so wird dieelbe bei ihrer Verwendung zum Verstheil noch mehr lockert, weil der Eindruck derselben nicht mehr durch den Reim sammengehalten wird. Wollte man sieben- oder achtsylbige Vers- eile verwenden, so wäre es mindestens nothwendig, die Form dieser heile zu beschränken, z. B. einen siebensylbigen Theil auf die rm 7_1, einen achtsylbigen auf die jambischen Formen 8 und $\overline{8}$. urch diese Beschränkung würde dann der Verstheil rhythmisch ch gleichartig im Ohre wiederholen und dadurch die rhythmische inheit des Verses, dem er angehört, unter Umständen gewahrt erden können. Die Nothwendigkeit solcher Beschränkungen ist dessen denjenigen, welche sich in neuen Versformen versucht aben, nicht zum Bewusstsein gelangt. Der Umstand, dass die- nigen Verse von mehr als zwölf Sylben, welche man in Betracht iehen könnte, eine Gliederung in sieben- und achtsylbige Theile erlangen, hat jedenfalls dazu mitgewirkt von der Verwendung olcher Verse in der Dichtung abzusehen. Abgesehen von den nisslungenen Versuchen älterer Zeit quantitirende französische erse zu bilden, dürfte die Bildung dreizehn- und mehrsylbiger erse erst in neuester Zeit versucht worden sein. Denn einzelne reizehn- oder vierzehnsylbige Zeilen aus Liedern von SCARRON nd BÉRANGER, welche QUICHERAT anführt, kommen nicht in Be- acht, da dieselben noch keine Verwendung dreizehn- oder vier- hnsylbiger Maasse in fortlaufenden Versen vorstellen.

(69) Die Versuche zur Einführung neuer Verse, bei wel- nen ein siebensylbiger Verstheil durch die Cäsur ab- eschieden wird, betreffen den zwölfsylbigen und den vierzehn- ylbigen Vers.

Der

zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe

ist von ACKERMANN vorgeschlagen worden*). Er theilt folgende Probe mit, bei der wir den ganzen Vers durch die Bezeichnung seines fünf- und siebensylbigen Theiles ausdrücken:

Muse, tes | lauriers || noblement | ceindront | ma tête	(ai)
Si mes fiers | accents || partout | font chérir | ton nom;	ai7
La couro|nne d'or || à cein|dre mon front | s'apprête,	ai7
Et le ciel | me dit: || effa|ce un sanglant | affront.	ai7
Dieu de charité, || mais Dieu | qui s'ar|me du glaive,	5 7
Pour venger | ton fils, || des Chrétiens | les fils | se lèvent;	ai7
L'Euro|pe s'embrase, || un sang pur | devra | couler,	ia7
Mais des fils | d'Omar || l'empi|re aussi | s'écrouler.	ai7

Diese Verse haben den Vorzug, dass alle siebensylbigen Theile drei Tonsylben besitzen. Trotzdem machen sie keinen wohlklingenden Eindruck, weil der ganze fünffüssige Vers zwei Anapäste unter drei Jamben auf zu wechselnde Weise vertheilt. Die harmonischste Form dieses Verses ist die Form ai 7_2, weil ihr Bau sehr symmetrisch ist, indem nämlich der Jambus in der Mitte von zwei Anapäst-Jamben eingeschlossen wird: ai 7_2 = ai + i + ai.

Auch AMIEL schlägt die Verwendung zwölfsylbiger Verse mit Cäsur nach der fünften Sylbe vor und giebt folgende vier Verse als Beispiel**):

Filles et garçons, || leste et gai! | que l'on | s'élance!	5 7
Remplis | d'alégresse, || en avant | main dans la main;	ia7
Galoubets | et cors || nous appe|llent à | la danse.	ai7
Tourbillons, | tournez, || follement | jusqu'à demain.	ai7

Diese Verse haben zwar den Vorzug, dass der siebensylbige Theil stets nach derselben rhythmischen Form 7_1 gebaut ist, dagegen den Fehler, dass die viersylbigen Theile dieser Form nicht in einem reinen Doppeljambus ausgeprägt sind. Derselbe Schriftsteller giebt auch folgende vier Verse als Probe zwölfsylbiger Verse mit Cäsur nach der siebenten Sylbe:

*) L. c. p. 64.

**) L. c. p. 262.

Allons, | filles et | garçons, || gai que l'on | s'élance! 7_2 (ai)
En avant, | pleins d'allégresse || et main | dans la main. 7_1 ia
Galoubets, | cors et hautbois || sonnent pour | la danse; 7_1 (ai)
Tourbillonnons, | troupe folle, || et jusqu'à | demain. 7_3 (ai)

ese Verse trifft neben anderen Missständen der Vorwurf, dass · längere Theil dem kürzeren vorangeht.

Der

vierzehnsylbige Vers mit Cäsur nach der siebenten Sylbe

·fällt in zwei siebensylbige Theile. Ein Gedicht in solchen Ver- ı kommt also einem Gedicht in siebensylbigen Versen gleich, r dass der Reim immer erst jeden zweiten Vers auszeichnen ırde. Dieser Mangel des Reims für einen Theil der Verse muss er den Eindruck derselben bei der Schwäche, die einem sieben- lbigen Masse so wie so anhaftet, erheblich herabsetzen. AMIEL t ziemlich umfangreiche Proben des vierzehnsylbigen Masses it der Cäsur nach der siebenten Sylbe gegeben. Man urtheile ch folgender AMIEL'scher Uebertragung eines Gedichtes von G. ELLER:

DANS LE FORÊT.

s chê|nes de la | forêt || à l'om|bre épai|sse et tranquille, 7_2 7_3
ujourd'hui | comme autrefois || m'ont chanté | leur gra|ve idylle. 7_1 7_1

plus jeu|ne, vers | l'orée, || essa|ye et gazou|ille un son; 7_1 7_2
le son | devient | murmure || et le murmu|re chanson. 7_1 7_3

la chanson | devient chœur; || les rameaux, | de pro|che en proche 7_3 7_1
bran|lent et leur | rumeur || a les on|des de la cloche. 7_2 7_1

, de la raci|ne au faîte, || on entend | dans le grand bois $\overline{7}!$ 7_1
ntre-croiser | cet orage || et se chercher | mille voix. 7_3 7_3

quel|que chê|ne orgueilleux || iso|le sa cantilène, 7_3 (7!)
forêt | haussant | la voix || ou le cou|vre ou le ramène. 7_1 7_1

t orche|stre de feuillage | a les accents | de la mer; 7_1 7_3
pleu|re et gron|de en cadence || à cha|que frisson | de l'air. 7_3 7_2

st du plus | ancien | des dieux || la musi|que aérienne, 7_1 7_1
n ti|re ainsi | des accords || de la flû|te éolienne. 7_3 7_1

La flû|te aux sept trous | se cache || au profond | des taillis verts, $7_2\ 7_1$
La syrinx | magi|que enferme, || en sept mo|des, l'univers. $7_1\ 7_1$

Et poë|tes et pinsons, || vives â|mes dégourdies, $7_1\ 7_1$
Dans l'om|bre sont | à l'affût || et boi|vent ces mélodies. 7_3 (7!)

(70) Zu den zusammengesetzten Versen, in welchen durch die Cäsur ein achtsylbiger Verstheil abgeschieden wird, gehört der

dreizehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe

(13 = 5 + 8), welchen Th. de Banville in dem Gedicht *Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes* angewendet hat. Wir theilen die Anfangs- und Schlussstrophen dieses Gedichtes mit:

Le chant | de l'Orgie || avec | des cris | au loin | proclame — ia 8
Le beau | Lysios, || le Dieu | paré | comme une femme, — ia 8
Qui, le thyr|se en main, || passe rêveur | et triomphant, — ai 8
A demi | couché || sur le dos nu | d'un éléphant. — ai 8

Le ti|gre indien, || le lynx, | les panthè|res tachées — ia 8_1
Suivent devant lui, || par des | guirlan|des attachées, — 5 8
Les chè|vres des monts, || que, réjouis | par de doux vins, — ia 8
Mènent en dansant || les Saty|res et les | Sylvains. — (ai) 8_3

Après eux | Silène, || embrassant | d'une lè|vre avide — ai 8_3
Le museau | vermeil || d'une grande ur|ne déjà vide, — ai 8
Use sans | pitié || les flancs | de son â|ne en retard, — (ai) 8_1
Trop lent | à servir || la valeur | du divin | vieillard. — ia 8_3

. . . . . .

Il vous voit | errer || le long | des bords | sacrés | du Gange, — ai 8
Et plonger | dans l'or || que rou|le son | azur | étrange — ai 8
Votre sein | plus blanc || que les nei|ges de l'Imaos — ai 8!
Vierges de Nysa, || qui vous | couronnez | de lotos! — 5 8_1

Et, suivant | le rit, || brisant | leur mouvan|tes colonnes, — ai 8_1
La mâ|le Bacchide || et les | hurlan|tes Mimalones — ia 8
Sautent avec rage || autour | du bois | et font | encor — 5 8
Dans les airs | lassés || retentir | les crota|les d'or! — ai 8

Die Regelmässigkeit des Rhythmus der ersten Strophe ist bemerkenswerth. Jedoch giebt die darin angewendete jambische Form 8 dem Vers einen zu schleppenden Klang. Am meisten empfiehlt sich die Form 8_1 des achtsylbigen Theiles, in welcher der Vers mit zwei Anapästen dem Schlusse zueilt und in welcher beide Verstheile, der fünf- wie der achtsylbige dadurch etwas Verwandtes haben, dass jeder in sich in einen jambischen und einen anapästischen Takttheil zerfällt:

La rei|ne du chœur, || dée|sse à la rou|ge paupière...
Humi|de du vin || qui cou|le le long | de sa lèvre...

Jedenfalls verlangt der dreizehnsylbige Vers, wenn er rhythmischen Werth haben soll, eine sehr sorgfältige und einheitliche Behandlung des achtsylbigen Theiles.

Ein

vierzehnsylbiger Vers, mit Cäsur nach der sechsten Sylbe

also ein Vers, welcher in einen sechssylbigen und einen achtsylbigen Theil zerfällt, ist von AMIEL vorgeschlagen worden, der als Probe desselben die sieben ersten Verse der ILIADE übersetzt:

Du grand fils | de Pélée, || ô Mu|se, chan|te la | colère,	3 8
Qui fut | pour tous | les Grecs, || de tant | de maux | la sour|ce amère,	2 8
Et dans | le noir | Hadès, || précipita | tant de guerriers.	(2)8
Déli|ces des | vautours || et jouets | des chiens | carnassiers;	(2)8_2
Accomplissant | ainsi || du roi | des dieux | l'âpre vengeance,	4 8
Depuis | le jour | fatal || où, privé | de l'intelligence,	(2)8!
Atri|de osa | braver || Achi|lle, un héros | sans égal.	2 8_1

Derselbe Schriftsteller hat einen

sechzehnsylbigen Vers mit Cäsur nach der achten Sylbe

vorgeschlagen und verhältnissmässig umfangreiche Proben davon gegeben. Man urtheile nach folgenden Versen, welch einen Theil des fünften Gesanges von GOETHE's *Hermann und Dorothea* wiedergeben:

Il dit. | La mè|re alors | paraît: || sa main | d'Hermann | tenait | la main.	8 8
D'air gra|ve, elle conduit | son fils || devant | son époux; | et soudain:	8 8_1
Père, dit-e|lle, souviens-toi; || dans no|tre inti|me causerie,	8 8
Combien | de fois, | de l'avenir || caressant | l'ima|ge chérie,	8 8_2

N'avons-nous pas | vu notre Hermann, || enfin | se rendant | à nos vœux, 8 8_1
Nous présenter | une promise || et son bonheur | nous ren|dre heureux? 8 8

Diese Verse sind weiter nichts als achtsylbige Verse, die zur Hälfte reimlos sind und dadurch aller rhythmischen Wirkung verlustig gehen; aus diesen sechzehnsylbigen Zeilen kann man Verse nur herauserkennen, wenn man mit der Nase darauf gestossen wird.

(71) Amiel hat Verse von noch grösserem Umfang vorgeschlagen. Es sind dies der sechzehnsylbige Vers in der Form 4 + 4 + 4 + 4, der achtzehnsylbige in der Form 6 + 6 + 6, der zwanzigsylbige in der Form 5 + 5 + 5 + 5 und der vierundzwanzigsylbige in der Form 6 + 6 + 6 + 6. In dem zuerst genannten Verse hat Amiel, seiner Angabe nach Goethe's Gedicht *„Das Göttliche"* übersetzt. Dies wäre der Fall, wenn alle Strophen seiner Uebersetzung wie die folgende gebildet wären:

Capricieux | est le hasard, | son aile fra|ppe dans ce monde,
Et le coupa|ble et l'innocent, | et tête blan|che et tête blonde.

Statt dessen sind die betreffenden Verse meist nur von der Form 8 + 8. Für die übrigen der genannten Verse giebt Amiel folgende Proben:

Achtzehnsylbiger Vers 6 + 6 + 6.

Jeune homme, | écoutez-moi:
sans crain|te et plein | d'ardeur
vous commencez | la vie; } 3 + 2 + $\overline{4}$

Vous refusez | d'en voir
les ennuis, | les dangers
et votre â|me est ravie. } 3 + 3 + 3

En faisant | autrement
vous ne seriez pas jeune;
allez donc, | espérez, } 3 + (5 + 1) + 3

Essayez, | combattez,
usez | de vo|tre foi;
quelque jour, | vous saurez. } 3 + 2 + 3

Zwanzigsylbiger Vers 5 + 5 + 5 + 5.

Sur les va|stes mers quand il ven|te frais et qu'on voit | au ciel rire les | étoiles.	ai + ai + ai + (ai)
Sur son an|cre, au port, quand impatiente a frémi | la nef, agitant | ses voiles,	ai + 5 + ai + ai
Gaiement | dérapez ou coupez | le câble, et sans plus | attendre affrontant | les flots,	ia + ai + ai + ai
Prenez | votre essor, libres co|mme l'air et co|mme la vague, heureux | matelots.	ia + ai + ia + ia

Vierundzwanzigsylbiger Vers 6 + 6 + 6 + 6.

Comme un peu|ple en courroux assiégeant | un palais dans les plai|nes d'azur s'assem|blent les | nuages;	3 + 3 + 3 + (2)
L'albatros | à grand vol tournoyant | sur les mers d'une ai|le prophétique annon|ce les | orages.	3 + 3 + 4 + (2)
Noir co|mme un catafalque est le ciel. | Tout à coup l'éclair | éblouissant comme un serpent | de feu	4 + 3 + 4 + 4
Se tord. | Lourd grondement roulant | de monts | en monts, le tonne|rre a rugi la colè|re de Dieu.	4 + 2 + 3 + 3

In diesen Versen liegen wiederum in Wahrheit keine neue Verse, sondern nur theilweis reimlose einfache Verse vor. In der That kam es auch AMIEL wesentlich auf die Bildung solcher Verse an und der richtige Griff, den er mit diesen Formen that war der, dass er auf einfache Verse zurückging d. h. auf Verse, welche rhythmisch in gewissem Sinne den gleichen Eindruck auf das Ohr machen. Es ist klar, wollte man reimlose Verse im Französischen zulassen, so könnten dies nur einfache Verse sein. Indessen würden dieselben doch immer hinter den gereimten Versen zurückstehen, weil auch die einfachen Verse rhythmisch nicht vollständig eine gleiche Form wiederholen. Da indessen in den AMIEL'schen Versen mit drei und mehr Cäsuren je eine Gruppe einfacher reimloser Verse durch einen wenn auch geschwächten Schlussreim mit einer folgenden Gruppe zusammengebunden wird, so werden dieselben, wenn auch in beschränktem Masse, für die Dichtung verwendbar sein.

---

(72) Die

Verse von weniger als vier Sylben

gestatten keine Zusammensetzung aus rhythmischen Elementargliedern, da drei- und zweisylbige Verbindungen nichts weiter als Versfüsse vorstellen, während eine Sylbe auch nicht einmal mehr einen Fuss bildet. Da indessen derartige Glieder durch den Reim selbstständig gemacht werden können, so erlangen sie durch diese Selbstständigkeit den Charakter eines geschlossenen Verses und verlangen in Bezug hierauf noch eine besondere Erörterung.

Der

dreisylbige Vers

(vers de trois syllabes) oder der gereimte Anapäst hat noch eine gewisse Selbstständigkeit in der rhythmischen Bewegung, weil er über zwei verschiedene Formen ⏑ ⏑ — und — ⏑ — verfügt. Die Kürze des Verses, welche jeden längeren Satz in zu viel Glieder zerbrechen würde, bedingt nothwendig, dass Gedichte in fortlaufenden dreisylbigen Versen zu den grössten Seltenheiten gehören müssen. QUICHERAT theilt ein der älteren französischen

chtung angehöriges Rondeau in dreisylbigen Versen mit. Im chzehnten Jahrhundert hat MAROT zwei Episteln in diesem asse verfasst und aus der Neuzeit ist VICTOR HUGO's Ballade *Pas d'armes du roi Jean* nach Inhalt und Umfang hervor-eben. Dieselbe enthält zweiunddreissig achtzeilige Strophen, on wir die nachfolgenden als Probe mittheilen:

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris!

Quelle foule,
Par mon sceau!
Qui s'écoule
En ruisseau,
Et se rue,
Incongrue
Par la rue
Saint-Marceau.

Notre-Dame! —
Que c'est beau!
Sur mon âme
De corbeau,
Voudrais être
Clerc ou prêtre
Pour y mettre
Mon tombeau!

Les quadrilles,
Les chansons
Mêlent filles
Et garçons.

Quelles fêtes!
Que de têtes
Sur les faîtes
Des maisons!

Amédée Pommier hat wenigstens im Umfang Victor Hugo noch übertroffen. Sein Gedicht *L'Égoiste* zählt siebenhundertunddreissig dreisylbige Verse in Schlagreimen und ein zweites von ihm herrührendes Gedicht *Le Nain* ist in neununddreissig zehnzeiligen Strophen verfasst, deren erste hier Platz finden möge*):

C'est un gnome
Si mignon,
Qu'on le nomme
Champignon.
Une épingle
Fait la tringle
De son lit.
D'une miette
Son assiette
Se remplit.

Ist die Verwendung fortlaufender Reihen dreisylbiger Verse eine sehr beschränkte, so ist dagegen die Rolle des dreisylbigen Verses in der Verbindung mit längeren Versen ziemlich bedeutend. Denn da der Anapäst ein Bestandtheil der meisten Versmasse ist, so fügt er sich auch zum selbstständigen Verse erhoben den meisten Versmaassen ungezwungen an. Bereits von Ronsard und seiner Schule wurde der dreisylbige Vers zur Bildung höchst eleganter Strophen benutzt, welche in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden sind. So z. B. von Sainte-Beuve in dem Gedichte *La Rime*, dessen Strophen dasselbe Maass zeigen, in welchem das berühmte Aprillied von Remi Belleau (1528 bis 1577) gedichtet ist:

---

*) Nach Quitard's Mittheilung l. c. p. 18 u. 19.

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie;

Rime, écho qui prends la voix
Du hautbois
Ou l'éclat de la trompette,
Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète;

Verse von zwei Sylben

(vers de deux syllabes) oder gereimte Jamben und

einsylbige Verse

(vers d'une syllabe) sind als fortlaufendes Mass für ein Gedicht nicht mehr verwendbar, wenn auch Verskünstler wie A. POMMIER sich den Spass gemacht haben, solche Gedichte und zwar von beträchtlichem Umfange zusammenzuschweissen*). Einzelne Strophen zweisylbiger Verse lassen sich indessen in Strophen anderen Maasses wohl einstreuen, wie VICTOR HUGO's Gedicht *Les Djinns* beweist. Fortlaufende einsylbige Verse leiden dagegen an der Härte, welche durch den fortwährenden Zusammenstoss der auf einander folgenden reimenden Tonsylben erzeugt wird. Wir entnehmen GRAMONT folgende Beispiele beider Versarten.

Zweisylbige Verse.

L'eau vive
Des rêts
Du grès
S'esquive.

*) A. POMMIER's Gedicht *Pan* besteht aus neununddreissig zehnzeiligen Stanzen zweisylbiger Verse. Eine Ekloge desselben Verskünstlers zählt zweihundertsechsundzwanzig einsylbige Verse. QUITARD l. c. p. 19 u. 20.

Qu'on suive
Aux frais
Retraits
Sa rive;

Du flot
S'élève
Bientôt

Le rêve
Comme un
Parfum.

Einsylbige Verse.

SUR LA MORT D'UNE ROSE.

Fort
Belle,
Elle
Dort.

Sort
Frêle,
Quelle
Mort!

Rose
Close,
La

Brise
L'a
Prise.

Vereinzelte zweisylbige Verse unter Versen längeren Maasses finden sich hingegen öfter z. B. in folgender Strophe:

O chasseur altier,
Qui fuis le sentier
Profane,
Songeur qu'autrefois
Rencontrait au bois
Diane!

TH. DE BANVILLE, A ARSÈNE HOUSSAYE.

VICTOR HUGO's Ballade *La Chasse du Burgrave* besteht aus fünfzig vierzeiligen Strophen, deren jede zwei einsylbige Verse enthält. Folgende Strophe ist ihr entnommen:

„En chasse, amis! je vous invite.
Vite!
En chasse! allons courre les cerfs,
Serfs!"

Das Gedicht macht einen sehr gekünstelten Eindruck. In folgenden Versen eines unbekannten Dichters, welche QUICHERAT einer kleinen Zeitschrift entnommen hat, sind dagegen die ein- und zweisylbigen Verse sehr geschickt verwendet:

CONSEILS A UN JEUNE POETE.

Plus d'un jeune écrivain
Vain,
Pour sa précocité
Cité,
Dédaignant l'humble prose,
Ose,
Pour se faire imprimer,
Rimer.
Mais qu'en sort-il souvent?
Vent.
Lui seul est de son livre
Ivre;
Ses vers, trois jours au plus
Lus,

Seraient, sans les vignettes
Nettes,
A jeter aux charbons
Bons.
Lors, voyant son libraire
Braire,
Et de maint feuilleton
Le ton,
Faisant contre l'ouvrage
Rage,
De dépit le rimeur
Meurt.

Siebenter Abschnitt.

Reime.

(73) Zwei Wörter, deren Endungen gleichen Klang haben, bilden einen Reim (rime) und zwei Verse heissen gereimt, wenn ihre Schlusswörter einen Reim bilden.

Die Reime zerfallen in männliche und weibliche Reime, je nachdem die reimenden Wörter männlicher oder weiblicher Endung sind. Nie darf ein Wort männlicher Endung mit einem Wort weiblicher Endung reimen. So ist *trois* und *choix* ein männlicher, *reine* und *peine* ein weiblicher, *mère* und *amer* aber ein ungültiger Reim.

Beim männlichen Reim unterscheiden wir innerhalb der reimenden Endsylbe ihren Vocallaut, ihren consonantischen Anlaut und ihren consonantischen Auslaut. So ist in loi-*sir* *i* der Vocallaut, *s* der consonantische Anlaut, *r* der consonantische Auslaut. Der consonantische Anlaut kann ein Doppelconsonant sein, z. B. *br* in *a-bri*. Der dem Vocallaut der Endsylbe unmittelbar vorhergehende Consonant heisst der Stützconsonant (consonne d'appui); er ist in *loisir* mit dem consonantischen Anlaut *s* identisch, in *abri* ist er dagegen nur ein Theil (*r*) desselben. Consonantischer Anlaut und Auslaut können beide fehlen, z. B. in *avou-é*; die Endsylbe besteht dann aus einem einzigen Vocallaut. Oder es fehlt der Auslaut, z. B. in *trou-peau*. Ist der Auslaut vorhanden, so kann er hörbar sein, wie in *plaisir* oder stumm wie in *repos* oder *chantant*. Beim weiblichen Reim unterscheiden wir die stumme oder dumpfe Endsylbe und die ihr vorhergehende lautende Sylbe, welche die vorletzte Sylbe des Wortes ist, z. B.

ami-ca-le, som-bres, brou-illent, cheve-lu-re, om-bra-ge. In dieser vorletzten lautenden Sylbe unterscheiden wir wie bei der Endsyl männlicher Wörter den consonantischen Anlaut (z. B. *tr* in *o - tra-ge*) und den Stützconsonant (*r* in *ou-trage*).

Das Wesen des Reimes besteht in dem gleichen Klang d Wortendungen, d. h. in der Wirkung, welche gleich klingend Endungen auf das Ohr hervorbringen. Daher gilt im allgemein der Grundsatz, dass Endungen gleichen Klanges reime auch wenn ihre Orthographie eine verschiedene ist. Gle cher Klang der Endungen männlicher Wörter ist vorhanden, wen dieselben im Vocallaut der letzten Sylbe und dem hörbare consonantischen Auslaut — falls solcher vorhanden — übereir stimmen; z. B. *cou*ps und *mou*ds, plais*ir* und soup*ir*, p*er*d un s*er*t, parf*um* und comm*un*, j*onc* und l*ong* bilden gültige männlich Reime, obwohl die Orthographie der Endungen mit Ausnah eines Beispieles nicht die gleiche ist. Gleicher Klang weiblich Endungen ist vorhanden, wenn dieselben im Klang des cons nantischen Anlautes der dumpfen oder stummen Syl und im Vocallaut sowie dem hörbaren consonantische Auslaut der vorhergehenden Sylbe übereinstimmen. Hierna reimen z. B. pru-d*en-ce* und récom-p*en-se*, c*en-dre* und Ale-x*an-d ar-bre* und m*ar-bre*, obwohl die Endungen der beiden ersten B spiele verschieden geschrieben werden.

(74) Ob der zum Reim erforderliche Gleichklang der hö baren consonantischen Bestandtheile der Endungen vorhanden darüber entscheidet das Ohr ohne weiteres. Dagegen sind in B treff des Gleichklanges der Vocale einige Fälle näher zu e örtern.

1) Länge und Kürze der Vocale.

a) Die Vocale *i*, *u*, *ou* ändern die wesentliche Natur ihre Klanges durch längere oder kürzere Aussprache nicht. Für de Reim ist daher die unerhebliche Differenz in ihrer Quantitä gleichgültig und der Dichter darf sie unterschiedslos mit einande reimen. Der Tadel von Reimen wie déb*ile* und dest*ille*, ab*îme* un opp*rime*, g*oût* und part*out*, b*ûche* und cr*uche*, weil je in den ers

genannten Wörtern die Vocale lang, in den letzt genannten kurz seien, ist daher überflüssig.

b) Der Vocal *a* hat bei sehr verlängerter Aussprache einen anderen Klang als bei kurzer Aussprache. Entschieden langes *a* kann daher mit entschieden kurzem *a* nicht reimen, so dass z. B. der Reim ido*lâ*tre und a*ba*ttre fehlerhaft ist. Weniger ausgeprägte Gegensätze der Quantität beleidigen das Ohr nicht; auch sind sie unsicher und wechseln von Zeit zu Zeit und von Person zu Person. Von den in älteren französischen Schriftstellern hervorgehobenen Reimen eines nach heutiger Aussprache kurzen *a* mit einem langen ist es ungewiss, ob der Gegensatz der Quantität in der älteren Zeit wirklich vorhanden war. Denn die Quantität des *a* hat sich in vielen Wörtern nachweislich geändert; z. B. in *glace* und *masse* wird das *a* heute gleich ausgesprochen, während MALHERBE den Reim dieser Wörter tadelt, weil *glace* ein langes, *masse* ein kurzes *a* habe.

c) Die wesentlichen Klangunterschiede des *e* und *o*, soweit sie für den Reim in Betracht kommen, hängen von der offenen oder geschlossenen Aussprache der Vocale ab.

2) Offene und geschlossene Vocale.

a) Die Vocale oder Vocalverbindungen, welche ein *e fermé* darstellen, reimen unter sich, ebenso diejenigen, welche ein *e ouvert* darstellen; *e fermé* reimt nicht mit *e ouvert*. So sind j'*ai* und engag*é*, allum*ai* und consum*é*, partir*ai* und mur*é*, parl*ez* und doubl*ez* gute Reime mit *e fermé*. Correcte Reime mit *e ouvert* sind: z*èle* und *elle*, pl*aine* und r*eine*, jam*ais*, parf*aits* und progr*ès*, m*er* und enf*er*, t*erre* und ch*aire*. Dagegen ist ess*ais* und je s*ais* ein schlechter Reim, weil der Vocallaut der Endung des ersten Wortes ein *e ouvert*, der des zweiten ein *e fermé* ist.

b) Vocale oder Vocalverbindungen, welche ein geschlossenes *o* darstellen reimen unter sich, z. B. tabl*eau*, fard*eau*, P*au*; rôle und pôle; m*ots* und b*eaux*. Ebenso reimen die Endungen mit offenem *o* unter sich, z. B. c*orps* und m*orts*, aur*ore* und d*ore*, par*ole* und friv*ole*, ch*oc* und bl*oc*. Geschlossenes *o* reimt

nicht mit offenem *o*. Also sind *rôle* und par*ole*, *trône* und j'ord*onne* schlechte Reime.

3) Diphthongen.

a) Verbindungen derselben Vocale reimen mit einander, auch wenn die eine Vocalverbindung einsylbig, die andere zweisylbig gesprochen wird. Z. B.

éblo*u-i* reimt mit évano*u-i* und auch mit *oui* (= ja)
ent*ière* reimt mit sorc*ière* und auch mit pr*i-ère*
préc*i-eux* reimt mit audac*i-eux* und auch mit *cieux* und *yeux*.

b) Diejenigen Diphthongen, welche einsylbig gesprochene Verbindungen zweier Vocale darstellen, reimen mit dem zweiten der sie bildenden einfachen Vocale oder einem ihm gleichen Vocallaute. Z. B.

siége reimt nicht nur mit p*iége* sondern auch mit sacr*iége* und *neige*
prem*ière* reimt nicht nur mit pouss*ière* sondern auch mit *père*, *terre* und *claire*
pièce reimt nicht nur mit *nièce* sondern auch mit com*tesse*
suivre reimt nicht nur mit *cuivre* sondern auch mit *vivre*
suive reimt mit arr*ive*.

Die Uebereinstimmung der Vocallaute *ui* und *i*, sowie *iè* und *è* ist für das Ohr eine unvollkommene. Für die Endungen *-iége*, *-ièce* und *-iesse*, *-uivre* und *-uive* ist die Zulassung der erwähnten Reime durch die Seltenheit der betreffenden Endungen erklärt. Auf *-iége* giebt es — von Eigennamen abgesehen — nur *liége*, *piége*, *siége* und *assiége*; auf *-ièce* und *-iesse*: *nièce*, *pièce*, *dépièce*, *liesse* und *hardiesse*; auf *-uivre* nur *cuivre* (subst. und verbe), *guivre*, *suivre*, *poursuivre* und *ensuivre*; auf *-uive* nur *suive*, *poursuive* und *ensuive*.

Die Freiheit, den Diphthong *ui* mit *i* zu reimen, erstreckt sich nicht auf alle Endungen, welche diesen Diphthong enthalten. Nach Quitard sollen die Endungen *-uis*, *-uise*, *-uit* nur mit sich selber reimen, nur der Endung *-uite* ist neben den früher erwähnten der Reim mit *-ite* gestattet. Also reimt z. B. pour*suis*

wohl mit *fuis* aber nicht mit ass*is*; détr*uise* wohl mit l*uise* aber nicht mit prêtr*ise*, s'enf*uit* wohl mit fr*uit* und l*uit* aber nicht mit prof*it*. Dagegen würde *fuite* mit ens*uite* und paras*ite* reimen*).

4) Nasenlaute.

a) Die gleichklingenden Nasenlaute *-an*, *-am* und *-en*, *-em* (gesprochen *-an*) reimen mit einander, z. B. tr*em*pe und l*am*pe, assur*ance*, méfi-*ance* und sil*ence*, confid*ent* und péd*ant*.

Im sechzehnten Jahrhundert wurden diese Nasenlaute noch nicht gleich ausgesprochen. Der Grammatiker H. Estienne sagt 1582, dass daś *e* dieser Laute einen Mittellaut zwischen *a* und *e* habe und verbietet dem Gebrauche der Menge und vieler Anderer zu folgen, welche *tems, dent, sentence*, . . . sprechen, als ob diese Wörter *tams, dant, santance* geschrieben würden. Malherbe tadelt noch 1609 bei Desportes den Reim conten*ance* und sen*tence*, obgleich er selber die Reime bal*ance* und viol*ence*, pénit*ence* und résist*ance*, lou*ange* und v*enge* gebraucht. Noch 1682 betont Chifflet in seiner Grammatik den Unterschied der Aussprache zwischen lev*ant* und v*ent*, cont*ant* son argent und cont*ent* de son argent und tadelt die Grammatiker, welche rathen überall *-ent* durch *-ant* zu ersetzen.

b) Die gleichklingenden Nasenlaute *-in*, *-ain*, *-aim*, *-ein* reimen mit einander, z. B. die Wörter *voisin*, *dédain*, *essaim*, *plein* reimen zusammen; ebenso *cylindre*, *craindre*, *peindre*.

Auch diese Nasenlaute klangen früher nicht gleich. H. Estienne betrachtet den Reim von *vain* mit *vin* zwar nicht als

*) Quitard, Dictionnaire des Rimes, Art: *Uis:* „On a fait rimer quelquefois *uis* avec *is*. C'est une licence dont il ne faut pas user. *Uis*, où le son de l'*u* est mêlé à celui de l'*i* ne doit rimer qu' avec lui-même." — Art: *Uise:* „On fait rimer la finale *uise* avec *ise*. Mais elle ne rime bien qu'avec elle même." — Art: *Uit:* „La finale *uit*, où le son de l'*u* est mêlé à celui de l'*i* ne doit rimer qu'avec elle-même, au pluriel comme au singulier." — Art: *Uite:* „La finale *uite* rime suffisamment avec *ite*." — Hiermit scheint übereinzustimmen, dass die von Quicherat p. 37 u. 38 angeführten Beispiele von Reimen des Diphthongen *ui* mit dem einfachen Vocal *i* keinen einzigen Fall eines Reimes der Endungen *-uis*, *-uise*, *-uit* mit *i* enthalten.

fehlerhaft, aber doch als eine dichterische Freiheit (*licence*), weil *-ain* offener als *-in* ausgesprochen werde. TABOUROT in seinem Reimlexicon (1572 und 1588) nennt diese Reime „Pariser Reime" (*Rimes de Paris*), ohne sich weiter über sie zu äussern. Als DEIMIER noch 1610 in seiner *„Académie de l'Art poétique"* diese Reime verurtheilte, erhob MADEMOISELLE DE GOURNAY, die Adoptivtochter MONTAIGNE's, 1641 einen geharnischten Protest gegen diese Verurtheilung, indem sie sich auf die Aussprache von ganz Paris, auf den Hof, auf Tours und auf Orléans berief. Trotzdem behauptete noch vierzig Jahre später CHIFFLET den Unterschied in der Aussprache von *-ain* und *-in* und meinte irriger Weise, kein guter Dichter hätte *faim* mit *fin*, contr*ain*te mit labyr*in*the, v*ain* mit de*vin* gereimt.

c) Der Nasenlaut *ien*, gesprochen *iin*, oder *yen* reimt mit sich selbst, gleichviel ob er ein- oder zweisylbig gesprochen wird. Gleiches gilt vom Nasenlaut *ion*. — Die Nasenlaute *oin* und *ouin* reimen unter einander. Also reimen die Wörter *mien*, *bien* und *li-en*, voul*ion*s und nati-*on*s, l*oin*, c*oin*, bed*ouin* je untereinander.

(75) Nachdem im vorigen Artikel die Fälle, in denen über den etwaigen Gleichklang von Vocalen Zweifel entstehen könnten, erörtert sind, können wie folgende allgemeine Definition des Reimes aufstellen:

Zwei Wörter bilden einen Reim, wenn sie im Vocalklang der letzten volltönenden Sylbe und im Klange des hörbaren consonantischen Auslautes dieser Sylbe — falls solcher vorhanden — übereinstimmen; weibliche Reime müssen überdies im Klang des Anlautes der stummen Endung übereinstimmen.

Die nach dieser Definition zulässigen Reime sind aber nach mehreren Richtungen hin beschränkt worden:

1. Gewisse Vocale erscheinen ihrem Klange nach für das Ohr nicht voll genug, um dem Bedürfnisse nach Wohllaut zu genügen. Die Sprache fordert dann, dass Reime auf solche wenig klangvollen Vocale dadurch vollklingender werden, dass die reimenden Sylben noch in einem hörbaren consonantischen Bestandtheil übereinstimmen. Haben nun die betreffenden Sylben einen hör-

baren consonantischen Auslaut, so klingen die Reime von selbst voll genug, um der Anforderung an den Wohllaut zu genügen. Haben sie keinen hörbaren consonantischen Auslaut, so lässt die Sprache nur diejenigen Reime gelten, welche im consonantischen Anlaut, mindestens aber im Stützconsonanten übereinstimmen. Ist auch kein Stützconsonant vorhanden, so wird oft gefordert, dass die betreffenden Sylben noch im Vocallaut der vorletzten lautenden Sylbe gleich klingen. Z. B. *é fermé* und *i* sind derartige für den Reim schwachen Vocale. Es reimen also zwar die Wörter auf *-ir* z. B. *plaisir* und *sentir* zusammen, weil der schwache Vocallaut durch den hörbaren consonantischen Auslaut vollklingend wird. Dagegen müssen die Reime auf *i* ohne hörbaren consonantischen Auslaut mindestens noch im Stützconsonanten übereinstimmen, so dass z. B. *abris* nicht mit four*mis* aber mit dé*bris* und ma*ris* reimt; desgleichen reimt chan*té* nicht mit pas*sé*, aber mit dou*té*. Endlich kann das Wort avou-*ez*, dessen letzte lautende Sylbe weder hörbaren consonantischen Auslaut noch consonantischen Anlaut hat, nicht mit cri-*ez* wohl, aber mit *lou-ez* reimen, weil es mit letzterem Worte im Vocallaut der vorletzten lautenden Sylbe übereinstimmt und dadurch der Forderung an Vollklang der Endung genügt wird.

Alle Reime, welche im consonantischen Anlaut oder im Stützconsonanten übereinstimmen, werden reich genannt, während Reime, bei denen dies nicht der Fall ist, genügende Reime heissen (*rimes riches, rimes suffisantes*). So sind com*blé*, dou*blé* und par*lé*, ferner plai*sir* und dé*sir*, pru*dence* und provi*dence*, jeu*nesse* und re*naisse*, o*rage* und cou*rage* reiche Reime, während plai*sir* und sen*tir*, pru*dence* und récompe*nse*, jeu*nesse* und pa*resse*, o*rage* und domm*age* genügende Reime sind. Man kann also sagen: Für wenig voll klingende Vocale und bei gleichzeitigem Mangel eines hörbaren consonantischen Auslautes fordert die Sprache den reichen Reim und schliesst den genügenden Reim aus.

2. Gewisse Endungen z. B. die Nasalendungen auf *-ant* und *-ent* sind in der französischen Sprache so zahlreich vertreten, dass ihrem Eindruck auf das Ohr durch ihre Trivialität Abbruch ge-

schieht. An solche zu häufigen Endungen stellt dann die Sprache die Forderung nach Ausschluss genügender Reime theils als nothwendig, theils als wünschenswerth hin. So dürfen insbesondere die Endungen *-ment* oder *-mant* nur unter sich reimen, also tour*ment* zwar mit longue*ment* und char*mant*, aber nicht mit chan*tant*, und für die übrigen Reime auf *-ant* und *-ent* wird der Ausschluss hinreichender Reime nicht vorgeschrieben aber gewünscht, so dass z. B. La Harpe für den Styl ernster Dichtung (*style soutenu*) die Reime *vent* und *brûlant*, *étincelants* und *vents*, *grands* und *temps* tadelt*). Sehr oft trifft die Häufigkeit der Endung mit dem Mangel an Vollklang ihres Vocales zusammen, wie z. B. bei den Participes passés auf *-é* und *i*. Auch bei den angeführten Nasalendungen auf *-ment* und *-mant* ist es beachtungswerth, dass sie keinen hörbaren consonantischen Auslaut (die Adverbia nie, die Participes auf *-mant* nicht in ihren männlichen Formen) besitzen.

3. Die neufranzösische Sprache beschränkt die Reime mit stummem consonantischen Auslaut noch durch die Forderung, dass solche Reime bis zu einem gewissen Grade in der Orthographie ihrer stummen Endconsonanten übereinstimmen. Z. B. der Plural dé*sirs* reimt nicht mit dem Singular plai*sir*, trotzdem diese Reime sogar reich sind, weil der Plural mit stummem *s*, der Singular ohne solches *s* geschrieben wird; und pro*diges* reimt nicht mit ob*ligent* wegen der verschiedenen Orthographie des stummen consonantischen Auslautes beider Wörter. Das Widersinnige dieser orthographischen Anforderungen ist in Frankreich allgemein anerkannt und ihre Seltsamkeit von einer Seite durch den Ausspruch illustrirt worden: Für das Auge zu reimen sei eben so spasshaft, wie für die Nase zu malen. Trotzdem fügen sich noch heute alle französischen Dichter ausnahmslos diesen Forderungen: „Dura lex, sed lex", wie Gramont vom Verbot des Hiatus sagt.

Wie diese widersinnigen orthographischen Forderungen in die Verslehre gekommen sind, erklärt die Geschichte der französischen Sprache. Die stummen Endconsonanten, welche heute nur noch

*) Quicherat, l. c. p. 31.

für das Auge reimen, waren früher hörbar, so dass also z. B. *désirs* mit *plaisir* nicht reimen konnte, weil in dem ersten Worte das *s* mitgesprochen wurde. Als nun allmälig diese Endconsonanten verstummten, fuhren spätere Dichter fort, sich in Bezug auf die Zulässigkeit der Reime nach der Autorität früherer Dichter zu richten und das Resultat war der heute bestehende Widerspruch zwischen dem Klange nach guten und der Orthographie nach schlechten Reimen. —

Wir können also sagen, dass die nach der allgemeinen Definition des Reimes zulässigen Reime nach zwei Richtungen beschränkt sind: einmal durch die Forderungen des Ohres nach vollerem Klang und grösserer Eindringlichkeit; sodann durch Forderungen, welche in früheren Jahrhunderten ebenfalls nichts weiter als Forderungen des Ohres und zwar solche nach nothwendigem Gleichklang waren, welche heute aber zu rein orthographischen Anforderungen herabgesunken sind. Wir besprechen beide Arten der Beschränkungen und schicken aus praktischen Gründen die Beschränkungen durch die Orthographie voran.

Orthographische Beschränkungen des Reims.

(76) Für die orthographische Uebereinstimmung der Reime gelten folgende Vorschriften:

1) Wörter, welche auf ein *s*, *x* oder *z* endigen (z. B. *les âmes, tu dois, le bras; les chevaux, je veux, le choix; vous rendez, le nez*), können **nur unter einander** reimen. Diese Wörter nennt man auch Wörter mit Pluralendung (*mots à terminaison plurielle*), alle übrigen Wörter mit Singularendung (*mots à terminaison singulière*). Hiernach sind passés und assez, le *nez* und vous donnez, *vous* und courroux, extrèmes und blasphèmes, célestes und tu détestes regelrechte Reime, während discours und *jour, après* und *apprêt, vois* und *envoi* unzulässige Reime sind, obwohl sie das Ohr völlig befriedigen.

2) Wörter, welche auf *d* oder *t* endigen, dürfen nur unter einander reimen. Hiernach sind *mort* und *fort, mort* und *bord, nid* und *bénit* regelrechte Reime, während die eben so

gut klingenden Reime *nid* und *abri*, *ressort* und *essor* unzulässig sind. Im Plural bilden dagegen die zuletzt genannten Wörter nach **1)** correcte Reime, nämlich *nids* und *abris*, *ressorts* und *essors*.

Insbesondere dürfen die Verbalformen der dritten Personen der Mehrheit, welche auf *-ent* oder *-aient* endigen, nur wiederum mit einer anderen Verbalform dieser Art reimen*).

3) Wörter auf *c*, *g* und *q* sollen nach strenger Regel gleichfalls nur unter einander reimen**). Doch findet sich von dieser Regel häufig Abweichungen, namentlich für die Wörter *sang*, *poing* und *coing****). — Hiernach sind *bloc*, *choc*, *grog*, *coq*, ferner *franc* und *rang* regelrechte, dagegen *long* und *vallon*, *plaisant* und *rang*, *tyran* und *rang* fehlerhafte Reime. Nach der strengen Regel gäbe es hiernach für das häufig vorkommende Wort *sang* nur die Reime *banc*, *blanc*, *étang*, *flanc*, *orang outang*, *rang* und *hareng*. Alle diese Reime sind überdies nur genügende, während die Häufigkeit der Nasalendungen auf *an* einen reichen Reim wünschenswerth macht, so dass man behaupten darf, dass *sang* mit *puissant* oder *absent* viel besser reimt als mit *rang*. — Im Plural werden hingegen die vorhergenannten fehlerhaften Reime regelrecht: *longs* und *vallons*, *plaisants*, *tyrans* und *rangs*, *présents* und *courtisans*, *saints* und *essaims* reimen correct.

4) Die Wörter auf ein stummes *p* dürfen ebenfalls nur unter einander reimen. Nach dieser Regel giebt es nur

---

*) De Wailly, Traité de Versification française, Paris 1846, p. 8. — Gramont, l. c. p. 42. — De Wailly sagt: „Les terminaisons *-ent*, *-oient* et *-aient ne doivent* rimer qu'avec des verbes qui aient les mêmes terminaisons." Derselbe Schriftsteller stellt eine gleiche Regel für die Verbalformen auf *-ais* und *-ait*, wenn auch nicht als absolut verbindlich, auf: „Dans les verbes, *ais* et *ait*, ayant le son de l'*e* ouvert, *ne* riment *guère* qu'avec un autre verbe. Quoique *j'aimais* et *jamais*, *donnais* et *harnais*, *plaça* et *lacet*, *manquait* et *banquet*, *je déplaçais* et *les succès* se terminent par le même son, l'usage n'est pas de les faire rimer ensemble." Ueber den Grund dieses Verbotes siehe Seite 270, **1)**.

**) Quicherat, l. c. p. 36.

***) Gramont, l. c. p. 48.

sehr mittelmässige und sehr wenige Reime auf ein stummes *p*, nämlich *camp* und *champ, galop, sirop* und *trop*, endlich *coup, beaucoup* und *loup*. *Coup* und *cou, loup* und *filou* sind fehlerhafte Reime, die hiernach unzulässig sind, werden aber im Plural nach 1) regelrecht, z. B. *loups* und *filous*. GRAMONT stellt auch für die Wörter auf *p* die Ausnahme von der Regel als zulässig hin. Ohne Zweifel sind die Reime VICTOR HUGO's gre*lot*, ga*lop*, *flot* (in den *Djinns*) besser als die regelrechten.

5) Die Wörter auf *r* dürfen gleichfalls nur unter einander reimen und bilden insofern eine eigene Classe, als sie auch im **Plural** nicht mit anderen Wörtern auf *s*, *x* oder *z* reimen. Also reimt *altier* wohl mit *entier*, aber nicht mit *moitié* und ebenso wenig reimt *altiers* mit *moitiés* oder mit *vous battiez*. *Danger* reimt nicht mit *changé* und *dangers* nicht mit *changés*. —

Es sei zum Schluss noch hervorgehoben, dass in Folge der orthographischen Regeln 1) und 2) ein weibliches Wort auf *-e* ein eben solches Wort zum Reim erfordert, dass die weiblichen Wörter auf *-es* nur unter sich und die weiblichen Wörter auf *-ent* wiederum nur unter sich reimen können. Die dumpfen oder stummen Sylben weiblicher Reime müssen also, vom consonantischen Anlaut*) abgesehen, für das Auge übereinstimmen.

(77) Zur Erklärung der orthographischen Reimregeln hat man auf die Aussprache des Französischen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zurückzugehen. Aus dieser Zeit sind grammatische Schriften, welche französische Aussprache und Rechtschreibung behandeln, sowie Reimlexica in hinreichender Anzahl vorhanden, um die Gesetze, welche die heute stummen Endconsonanten der Reime betreffen, mit völliger Sicherheit als Folge der frühern Aussprache zu erkennen.

Bereits in dem sogenannten Londoner Document aus dem dreizehnten Jahrhundert findet sich die Regel, dass der End-

*) Derselbe wird in den meisten Fällen auch für das Auge gleich sein müssen, kann indess, wenn er nur gleich klingt, auch verschieden sein, z. B. au*tomne* und do*nne*.

consonant eines französischen Wortes nur dann verstummt, wenn auf dasselbe ein mit einem Consonanten beginnendes Wort folgt, welches dem Zusammenhange nach unmittelbar und ohne Pause hinter dem ersten Worte ausgesprochen werden muss*). Die Endconsonanten wurden, wenn eine Pause folgte, mithin auch am Versschluss, ausgesprochen. Dieser Gebrauch dauerte, wie zuerst C. THUROT**) aus den Grammatikern des sechzehnten Jahrhunderts bewiesen hat, bei den correct Redenden bis gegen Ende des genannten Jahrhunderts fort. Ohne die Arbeit THUROT's zu benutzen, hat der Abbé LÉON BELLANGER in seiner *Thèse de docteur****) denselben Nachweis geführt, und gleichzeitig gezeigt, dass die Aussprache des sechzehnten Jahrhunderts auch noch im siebzehnten Jahrhundert, namentlich in getragener und öffentlicher Rede fortdauerte, dass der Gebrauch, die stummen Endconsonanten hören zu lassen, erst allmälig im siebzehnten Jahrhundert verlosch, dass sich aber die Erinnerung an diesen Gebrauch sogar noch Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vorfindet.

(78) Gehen wir auf die Aussprache der Endconsonanten im sechzehnten Jahrhundert näher ein, so finden wir zwei Schriftsteller, welche die Aussprache der Endconsonanten ohne jede Beschränkung in Prosa wie in Versen verlangen: der eine ist G. TORY in seiner Schrift „*Champfleury*

*) DIEZ, Grammatik, I, p. 442—44.

**) Den Artikel von THUROT „De la prononciation des consonnes finales dans l'ancien français" (Journ. gén. de l'instr. publ. 1854), welchen DIEZ citirt, habe ich nicht erhalten können. Nach einer Mittheilung von GASTON PARIS in einer Besprechung des BELLANGER'schen Buches (Romania, October 1877) soll demnächst von THUROT ein grosses erschöpfendes Werk über die Aussprache des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts erscheinen.

***) Das mit französischem Esprit geschriebene, bereits Seite 8 angeführte interessante Buch BELLANGER's bespricht in seinem ersten literaturgeschichtlichen Theil von 136 Seiten die Reimkünsteleien des sechzehnten Jahrhunderts und die misslungenen Versuche reimloser Verse (im sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert). Der zweite Theil behandelt auf ca. 150 Seiten den Reim und die Aussprache und widerlegt Schritt für Schritt die Behauptung QUICHERAT's, dass die grossen Dichter des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zuweilen nur für das Auge gereimt hätten.

quel est contenu la deue et vraie proportion des Lettres attiques" ıris 1588), der andere A. Fouquelin de Chauny in seiner *hetorique françoise*" vom Jahre 1557. Die meisten Schrift-ller indessen, an ihrer Spitze der Engländer Palsgrave in ner Grammatik („*L'esclarcissement de la langue françoyse*" Lon-n 1530), verlangen die Verstummung gewisser Endconsonanten, ınn auf sie **ohne Pause** ein mit einem Consonanten be-ınnendes Wort folge. Die leichteste Pause zwischen beiden örtern machte aber den Endconsonanten sofort hörbar. Der ıkannte Grammatiker H. Estienne erläutert dies in der vom ıhre 1582 herrührenden Schrift „*Hypomneses de Gallicâ linguâ regrinis eam discentibus necessariae*" unter anderem an dem eispiel „*C'est un propos qu'on tient souvent quand . . .*" in wel-ıem nach seiner Vorschrift das *s* von *propos* und das *t* von *sou-nt* ausgesprochen wird wegen der kleinen Pause, welche auf diese örter dem Sinne des Satzes nach folgt. Hiernach versteht sich gentlich von selbst, dass die Endconsonanten der Wörter am ersschluss hörbar waren, da ja hinter dem Reim eine ziemlich deutende Pause eintritt: es wird aber überdies noch ausdrück-:h von Palsgrave versichert.

In Betreff der einzelnen verschiedenen Fälle consonantischer ıdung giebt Palsgrave folgende Regeln. Die Consonanten *s*, *z*, *m*, *n*, *r* werden stets mit vollem Klange ausgesprochen, und ar *s*, *x*, *z* wenn sie die letzten Buchstaben eines Wortes bil-ı, *m*, *n*, *r* auch wenn dies nicht der Fall ist, sobald sie nur der Schlusssylbe des Wortes dem consonantischen Auslaut an-ıören. In den Wörtern cou*s*, no*ms*, baro*ns*, mo*rs*, me*r* waren ɔ sämmtliche in der Schrift vorhandenen Consonanten auch für ı Ohr hörbar. Von den übrigen Consonanten *c*, *f*, *l*, *p*, *t* giebt LSGRAVE an, dass sie, mit Ausnahme des *t* und *p* nach *a* und am Schluss nur schwach klingen sollten; diese Consonanten :ten also, wie Diez sich ausdrückt, einen etwas stumpfen Laut; B. *avec*, *soyf*, *péril*, während *chat*, *regret*, *hanap* nach Pals-AVE's Angabe scharf klingen mussten. — Schloss das Wort t zwei Consonanten, so verstummte der vorletzte, mit Aus-hme des *m*, *n* und *r* — welche, wie bereits oben gesagt, immer

hörbar blieben. Also würden die Wörter *sacs, neuds, fils, mols, loups, coups, quoqz, fist, fault, toult* wie *sas, neus, fis, mos, lous, cous, quoz, fit, faut* und *tout* gesprochen. In *plomb, blanc, sourd, sang, champ, mort* blieben beide Endconsonanten, der letzte mit etwas stumpfem Laut hörbar; in *mors, barons, noms* klangen, wie schon angeführt, beide Endconsonanten ohne Abschwächung. — Schloss das Wort mit drei Consonanten, so war nur der letzte hörbar, die übrigen, mit Ausnahme von *m, n, r* verstummten. Es wurden also die Wörter *corps, champs, blancs, bastards, saults, faictz, défaults* wie *cors, chams, blans, bastars, saus, fais, défaus* ausgesprochen. — Diese Regeln ergänzen sich noch durch die Angaben, welche andere Grammatiker über die auf *-nt* ausgehenden Verbalformen der dritten Person der Mehrheit machen. In der Endung *-ent* war der Buchstabe *n* stumm, das *t* aber wurde gesprochen, denn H. Estienne macht in der angeführten Schrift ausdrücklich darauf aufmerksam, dass sich hierdurch die Personen der Einheit *vienne* und *parle* von den Personen der Mehrheit *viennent* und *parlent* unterscheiden und die Anhänger einer verbesserten Orthographie wie Meigret, der Verfasser des bekannten *Tretté de la Grammaire françoèze* (Paris 1550), streichen aus diesem Grunde das *n* und behalten das *t* bei. — Die Endung *-aient* oder, wie sie im sechzehnten Jahrhundert geschrieben wurde, *-oyent* liess nach H. Estienne's Angabe das *n* nur ganz schwach hören, wurde aber dafür etwas länger ausgesprochen als die Endung *-ait* und dadurch von der dritten Person der Einheit unterschieden. —

Dass endlich diejenigen Consonanten, welche heute unter sich bei der Bindung der Wörter gleichklingen, nämlich *s, x* und *z* unter sich, *d* und *t* unter sich, *c* und *g* unter sich, im sechzehnten Jahrhundert am Wortschluss ebenfalls gleich klangen wird von den Grammatikern der Zeit fast einstimmig versichert. —

(79) Die Angabe von Diez, dass sich die mitgetheilten Regeln über Aussprache der Endconsonanten in den Grammatiken des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr vorfinden, ist von Bellanger berichtigt worden. Die Grammatik von Maupas vom Jahre 1625 stellt es als schicklich hin, jeden Endconsonanten,

welcher die Periode schliesst, auszusprechen, und zwar sollen *c, l, f, q, p, r* hierbei scharf und deutlich, *b, d, g, m, n, s, t, x, z* theils stumpf und wenig, theils gar nicht klingen, in jedem Falle aber nicht umsonst dastehen, sondern eine Verlängerung der Endsylbe bewirken. Während MAUPAS nur von der Prosa spricht, stellt DE LA NOUE in seinem Reimwörterbuch vom Jahre 1624, welches durchaus seine Reime nach der Aussprache anordnet, mit wenigen Ausnahmen alle Aussprachregeln des sechszehnten Jahrhunderts auf. Nach ihm reimen die Endungen auf *d* mit denen auf *t* und diejenigen auf *s* mit denen auf *x*, die weil bezüglichen Endconsonanten gleich ausgesprochen werden; aus dem gleichen Grunde reimen die Nasalendungen *anc* und *ang* auf einander. Im Plural reimen die Endungen *ans, ens, ancs, angs, amps, ants* und *ents, omps* und *ons, oups* und *ous*. Gleiches ist bei BOYER noch 1649 (*Dictionnaire servant de Bibliothèque universelle*) der Fall; er ordnet die Reime nach der Aussprache und vermischt nie die Worte auf *ang* mit denen auf *ant* oder *end*, noch Wörter mit Pluralendung mit solchen, welche Singularendung besitzen. Das Reimwörterbuch von F. D'ABLANCOURT aus dem Jahre 1667 thut ein gleiches, z. B. *ors* und *orps* darf gereimt werden, weil in letzterer Endung das *p* nicht gesprochen wird. — Dagegen war der Unterschied der Endungen *-ait* und *-aient* bereits völlig erloschen, so dass DE LA NOUE rieth, sie ihres gleichen Klanges wegen auf einander zu reimen. Die Verbalendung *-ent* unterschied sich jedoch nach Angabe desselben Schriftstellers noch durch die Aussprache des *t* von der Singularendung auf *-e*, während das *n* stumm war. —

Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts scheint die Aussprache der Endconsonanten ausser Gebrauch gekommen zu sein. Doch unterscheidet der Akademiker D'OLIVET noch um die Mitte dieses Jahrhunderts die gewöhnliche Aussprache, welche der Richtigkeit wegen die Endconsonanten unterdrücke, von der Declamation und MOLIS giebt in seinen *„Règles pour la prononciation des langues françoise et latine“* noch 1761 die Regel: „Die Endconsonanten müssen namentlich in der getragenen Rede ausgesprochen werden, wenn es die Deutlichkeit oder die Vermeidung

von Zweideutigkeiten verlangt" („*s'il le faut pour se faire entendre, ou pour éviter les équivoques*").

(80) Nach diesem Ueberblick über die Aussprachregeln des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kehren wir zu den heutigen orthographischen Beschränkungen des Reims zurück. Wenn man diejenigen Endconsonanten, welche früher gleich ausgesprochen wurden und welche noch heute bei der Bindung der Wörter gleichen Laut haben, gleichwerthige Consonanten (*consonnes équivalentes*) nennt, so kann man diese Beschränkungen durch die kurze Regel wiedergeben: In zwei Reimen mit consonantischem Auslaut müssen die letzten Consonanten des Auslautes identisch oder gleichwerthig sein. Nur die Wörter auf *r* würden hiervon eine Ausnahme bilden. Die Bemerkung, dass die stummen Endconsonanten bei der Bindung gleichen Laut haben würden, hat neuere Schriftsteller über Verslehre, welche mit der Geschichte der französischen Aussprache nicht bekannt sind, unter anderem Gramont — dem es sonst an literaturgeschichtlicher Kenntniss der Dichter nicht fehlt — verleitet die orthographischen Vorschriften auf die Möglichkeit einer Bindung des Endconsonanten mit etwaigem Anfangsvocale des folgenden Verses zurückzuführen*). Dass aber die heutigen orthographischen Vorschriften nichts weiter sind als Vorschriften, welche im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert durch den Klang der Endungen begründet waren, erkennt man, wenn man die Reime prüft, welche heute für das Ohr vollkommen sind und nur durch die Orthographie unzulässig werden: man findet dann, dass die sie bildenden Wörter im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert so verschieden klangen, dass der Reim auch für das Ohr gar nicht existirte.

Zunächst konnte offenbar in der genannten Zeit nie ein Wort mit Pluralendung auf ein Wort mit Singularendung reimen, weil alle Wörter der ersten Art auf ein hörbares *s* endigten, die letzteren nicht. Ebenso konnte kein Wort auf *d* oder *t* auf ein Wort ohne einen dieser Schlussconsonanten reimen, weil die einen mit hörbarem *t*, die letzteren nicht, schlossen. Sonach konnte *changé*

*) Gramont, l. c. p. 48.

nicht mit *vous obligez* reimen, denn letzteres lautete *vous obligés(e)**). Noch weniger konnten *jamais* und *parfait* reimen, denn ersteres Wort lautete *jamais(e)*, letzteres *parfait(e)*. *Loup*, welches *loup(e)* lautete, gab keinen Reim mit *courroux*, welches *courrous(e)* lautete; dagegen reimten *loups* und *courroux*, weil nach den angegebenen Regeln im Doppelconsonanten der vorletzte verstummte, so dass *loups* wie *lous(e)* lautete. *Coup* und *tout* zu reimen, wäre eben so unsinnig gewesen wie heute der Reim *coupe* und *toute* sein würde. Dagegen hätten die Plurale *coups* und *touts* einen guten Reim gegeben, weil die Wörter wie *cous* und *tous* lauteten. *Turc* und *dur*, welche im Singular so wie heute gesprochen wurden, konnten im sechszehnten Jahrhundert so wenig wie heute reimen; die Pluralformen *Turcs* und *durs* dieser Wörter aber, welcher damals *Turs(e)* und *durs(e)* lauteten, konnten reimen, während sie es heute nicht mehr können. Im Allgemeinen erkennt man, wie Wörter, welche im Singular nicht reimten, im Plural einen guten Reim geben mussten. Auch die besondere Stellung der Wörter auf *r* ist vollkommen klar; denn da *r* auch vor *s* nicht verstummte, so konnte weder der Singular *berger* (= *berger(e)*) mit *changé* noch der Plural *bergers* (= *bergers(e)*) mit *changés* (= *changés(e)*) reimen. Und da *ver* wie *ver*, *vers* wie *vers(e)*, *ouvert* wie *ouvert(e)* klang, so konnten diese heute gleich klingenden Wörter im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert keinen Reim geben. Auch konnten die Wörter *long* = *long(e)* und *vallon*, *rang* = *rang(e)*, *tyran* und *apparent* = *apparent(e)* nicht reimen, da sie dem Ohre verschieden klangen. Im Plural aber mussten dieselben Wörter vollkommen reimen.

Eben so wenig konnte die Verbalform *ils sentent*, welche wie *ils sentet(e)* lautete, mit *puissante* reimen. —

Die angeführten Beispiele erläutern vollkommen, wie die heutigen rein orthographischen Unterschiede früher Unterschiede für das Ohr waren. Man kann nun noch die Frage aufstellen, wer eigentlich, als die Unterschiede der Aussprache erloschen, den

---

*) Ein eingeklammertes *e* am Ende soll die Aussprache des vorhergehenden Consonanten anzeigen.

Dichtern verbot, die für das Ohr gleich gewordenen Wörter zu reimen. Man hat dies MALHERBE in die Schuhe geschoben. Aber mit Unrecht, wie BELLANGER nachgewiesen hat*); wenn MALHERBE Reime wie *puissance* und *innocence*, *conquérant* und *apparent*, *grand* und *prend*, *progrès* und *attraits* getadelt hat — Reime die gerade auch orthographisch genügen — so hat er sie wegen einer angeblichen feinen Differenz in der Aussprache getadelt (vergl. Seite 225). Kein Kritiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts hat den Dichtern für das Auge zu reimen auferlegt und man muss also sagen, dass die Beobachtung der orthographischen Vorschriften sich durch eine pedantische Nachahmung eingebürgert hat, welche die späteren französischen Dichter neben der gerechtfertigten Nacheiferung der sonstigen poetischen Vorzüge grosser Meister veranlasste, auch äusserlich keine neuen Endungen zur Reimbildung anzuwenden.

Die orthographischen Freiheiten.

(81) Die Beobachtung der orthographischen Reimregeln wird für gewisse Fälle durch die sogenannten orthographischen Freiheiten (*licences d'orthographe*) erleichtert oder umgangen. Wir zählen die orthographischen Freiheiten, welche zum Theil auch die Sylbenzählung beeinflussen, zunächst kurz auf:

1. Es ist den Dichtern erlaubt, in den Zeitwörtern das *s* der ersten Person der Einheit im Présent de l'Indicatif fortzulassen. Da also z. B. nach der orthographischen Reimvorschrift *je crois* nicht mit *l'emploi* reimt, so hilft man sich, indem man *je croi* schreibt und es dann mit *l'emploi* reimt.

2. Das *s* der Endung *es* darf in gewissen, namentlich fremden Eigennamen fortgelassen werden, z. B. in *Mycènes*, *Apelles*. Auf diese Weise wird z. B. *Apelle* mit *criminelle*, *Mycène* mit *reine* gereimt. Diese Freiheit ermöglicht

*) BELLANGER, l. c. p. 141 ff.

rner die weibliche Endung solcher Eigennamen vor nachfolgen-
m Vocal zu elidiren oder mitzuzählen, je nach Wahl der Schreib-
t *e* oder *es*. So zählt das Wort *Athènes* in dem Verse

Athènes en gémit; Trézène en est instruite...
RACINE, PHÈDRE, II, 1.

ei Sylben, dagegen in dem Verse

Au tumulte pompeux d'*Athène* et de la cour...
Id., ib., I, 1.

r zwei Sylben.

3. Die Nebenformen *jusques, grâces à, guères* und *guères* für *jusque, grâce à, guère* und *naguère* werden ch dem Bedürfniss des Verses von den Dichtern häufig rwendet. So wird *guère* mit *frère* und *guères* mit *frères* ge-
mt, *jusques à* mit drei Sylben neben *jusqu' à* mit zwei Sylben
›raucht.

4. Das Wort *certes* wird von den Dichtern auch ohne n der Form *certe* verwendet, um es vor folgendem Vocal eine Sylbe zählen zu können.

5. Das Wort *encore* darf im Verse das *e* der Endung werfen. So wird *encor* mit *Hector* und *encore* mit *adore* ge-
mt. Das Wort *zéphyr* kann wie in der Prosa mit und ohne *e* ıter dem *r* geschrieben werden (*zéphyr* und *zéphyre*).

Die erwähnten Freiheiten sind, wie man sieht, heute reine usserlichkeiten und dienen zum Theil dazu, um einen Reim, das Ohr befriedigt, auch für das Auge correct zu machen. lessen war in der älteren Sprache dies nicht der Fall, son-
rn es war ursprünglich mit der verschiedenen Schreib-
t der Wörter auch eine verschiedene Aussprache ver-
nden. Die Hinzufügung oder Unterdrückung gewisser dconsonanten im Reimworte war im sechzehnten Jahr-
ndert eine viel umfassendere als heute (so z. B. durfte ch RONSARD's *„Art poétique"* *fort* und *renard* bezüglich mit *or* ıd *char* gereimt werden, indem man in den ersteren Wörtern ie Endconsonanten abwarf und durch den Apostroph ersetzte: *for'*

und *renar*) und geschah stets, um eine gleichförmige Au sprache der reimenden Endungen zu erhalten*).

(82) Wir gehen jetzt auf einige Einzelheiten, welche die t thographischen Freiheiten betreffen, näher ein:

1. Die erste Person der Einheit in den Zeitwörtern.

Bekanntlich hat die neufranzösische Conjugation als Person endung in vier Fällen ein „unorganisches *s*" angenommen d. ein *s*, welches der lateinischen Muttersprache fremd ist. Die vi Fälle, in denen diese Endung *s* — welche in keiner der roma schen Sprachen, selbst nicht in der französischen in ihrem ältest Zustande sich vorfindet — angehängt wird, sind folgende** a) In der ersten Person der Einheit des Présent de l'Indicatif d Zeitwörter auf *-ir* und *-re:* altfranzösisch *crien, vend, sent, f voi, di,* neufranzösisch *crains, vends, sens, fais, vois, dis.* b) der Einheit des Imperatifs derselben Conjugationen: altfr. *cr pren, reçoif,* neufr. *crois, prends, reçois.* c) In der ersten Pers des Passé défini derselben Conjugationen (sowie aller starken F men dieses Tempus): altfr. *rendi, dormi, fi, corui,* neufr. *rend dormis, fis, courus.* d) In der ersten Person der Einheit d Imparfait de l'Indicatif und des Conditionnel aller Conjugation altfr. *chantoie, chanteroie,* neufr. *chantais, chanterais.* Dieses welches aus Gründen des Wohlklanges (zur Vermeidung des Hia vor folgendem Vocal) zu erklären ist, tritt zuerst im dreizehnt Jahrhundert auf, der Art, dass die Formen ohne *s* sich daneb noch bis in das sechzehnte Jahrhundert erhalten. Ja unter d Grammatikern dieses Jahrhunderts ist vielleicht Jacques Pelleti (*Dialogue de l'ortografe et prononciation françoise,* Lyon 15 der einzige, welcher die Formen je prans, je viens, je tiens zulässig im Gebrauch erklärt. Sibilet dagegen weist nachdrü lich auch auf die etymologische Grundlosigkeit des *s* hin und trachtet es als eine der wichtigsten Sprachvorschriften, dass n *je voy, j'aimoye, je rendy, je boiray, je diroie, fay, dy, ly,*

*) Bellanger, l. c. Consonnes finales retranchées ou ajoutées.

**) Diez, Grammatik II, p. 251. — Mätzner, l. c. p. 182.

spreche; die Hinzufügung des *s* in diesen Formen am Versschluss bei MAROT und anderen Dichtern ist nach seiner Ansicht eine „*licence poétique*", die sich die Dichter gestatten, um dem Reime (damals natürlich für das Ohr, da das *s* ja gesprochen wurde) zu genügen. In der That bürgerte sich im sechzehnten Jahrhundert durch die Dichter das *s* zur Vermeidung des Hiatus ein, da man, wie RAMUS erwähnt, je ris et pleure sprach, auch wenn man *je ri et pleure* schrieb. Hieraus geht hervor, dass wenn RONSARD im Reimworte und zur Vermeidung des Hiatus im *Art poétique* das *s* gestattet, er dies *s* für das Ohr verlangt, zumal er ausdrücklich jede überflüssige Orthographie verbietet („du sollst keine Buchstaben setzen, wenn du sie nicht aussprichst"). Im siebzehnten Jahrhundert bestätigt noch MÉNAGE, dass die ersten Personen des Présent de l'Indicatif noch von mehreren ohne *s* ausgesprochen werden und die Académie stritt lange und entschied nicht ohne Bedenken, dass alle Zeitwörter mit Ausnahme von *ouïr* im Présent de l'Indicatif und im Impératif das *s* erhalten sollten, aber sie constatirte den Gebrauch, dass einige es in den genannten Formen bei *voir* und seinen Zusammensetzungen, so wie bei den Zeitwörtern auf *-oire* und im Impératif der Zeitwörter auf *ir* fortliessen. Im achtzehnten Jahrhundert erwähnt REGNIER-DESMARAIS nur noch *voir* und seine Zusammensetzungen, so wie *ouïr* und *savoir* als Zeitwörter, die kein *s* im Présent de l'Indicatif haben, während er die Bildung des Impératif der Zeitwörter auf *ir* ausdrücklich durch Abtrennung des *s* von der zweiten Person des Présent fordert, so dass diese Imperative *agi, bâti, gémi* u. s. w. lauten. BUFFIER erwähnt in demselben Jahrhundert, dass *je connois, je dois, je bois, je vois, je fais* zuweilen ohne *s* geschrieben werden*).

Die modernen Verslehren sprechen sich nicht bestimmt darüber aus, welche Zeitwörter das *s* der ersten Person des Présent

*) Die vorstehenden Angaben der Grammatiker sind von BELLANGER l. c. zusammengestellt.

de l'Indicatif abwerfen können und welche nicht*). Wie man jedoch historisch beobachten kann, dass diejenigen Formen sich am längsten ohne *s* erhielten, in welchen dem *s* ein Vocal oder ein Nasenlaut unmittelbar vorherging, so wird man auch vom heutigen Gebrauch annähernd sagen können, dass das *s* der ersten Person des Présent de l'Indicatif fortgelassen werden darf, wenn ihm ein Vocal oder ein Nasenlaut vorhergeht. Vorzugsweise wird das *s* fortgelassen in den Zeitwörtern auf *-oir* und *-oire;* also *je voi, j'aperçoi, je doi, je croi, je boi, je sai;* eben so *je fai, je di, je vi,* aber nicht *je perd,* da die Form auf einen Consonanten auslautet; dagegen *je vien, je tien,* da die Formen auf einen Nasenlaut endigen. Auch in der Conjugation auf *-ir,* wo das *i* auslautet: *j'averti, je frémi* u. s. w. Bestimmt untersagt ist die Fortlassung des *s* in *je suis* (von *être;* dagegen *je sui* von *suivre*), *je puis, je fuis* und *je sens.*

Die Schreibart ohne *s* in der ersten Person des Imparfait und des Conditionnel ist nicht statthaft; seit dem siebzehnten

*) Quitard, l. c. p. 140: „On retranche également *s* dans la première personne du singulier du présent de l'indicatif *de certains verbes et de leurs composés*“ ... p. 141: „Il ne faut pas croire que la suppression de *s* soit admise à la première personne de la plupart des verbes. *Elle ne l'est pas dans je suis, je puis, je fuis, je sens et beaucoup d'autres.* Il est bon de n'en user que dans ceux où l'exemple des grands poëtes l'a consacrée en quelque sorte, et meilleur de n'en user dans aucun.“ —

Quicherat's Fassung der Regel (l. c. p. 84) ist ganz unbestimmt. Seine Beispiele enthalten die Formen *je voi, j'entrevoi, je prévoi, je reçoi, je croi, je sai, je vi, j'écri, je construi* und *j'averti.* In einer Anmerkung fügt er hinzu: „Cest, dit Voltaire, une liberté qu'ont toujours eue les poëtes et qu'ils ont conservée. Il leur est permis d'ôter ou de conserver cette *s* à la fin du verbe, à la première personne. Ainsi on met *je doi,* pour *je dois; je voi,* pour *je vois; je di,* pour *je dis; j'averti,* pour *j'avertis; je voi,* pour *je vois.* Mais il n'est pas d'usage d'y comprendre *je suis, je puis;* on ne peut dire *je sui, je pui.*“ Le commentateur avait ajouté à la première liste les verbes *je prends, je rends* (*je pren, je ren*); mais ces exemples ne sont pas admis. On ne trouve pas non plus *je fui,* pour *je fuis; je fu,* pour *je fus.*“ — Dass man für *je prends* und *je rends* nicht *je pren* und *je ren* setzen darf ist natürlich, man könnte dafür nur *je prend* und *je rend* setzen und diese Wörter mit einem auf einen *t*-Laut ausgehenden Worte, z. B. mit *parent* reimen, ganz eben so wie man *je répond* mit *rond* oder *fécond* reimt.

Jahrhundert finden sich für dieselbe keine Beispiele mehr. Formen der ersten Person des Défini ohne *s* kommen zwar noch im siebzehnten Jahrhundert zuweilen vor, z. B. *je vi* (von *voir*), *je couvri*, werden aber seitdem nicht mehr verwendet. Dagegen ist der Gebrauch der Einheit des Impératif ohne *s*, der im siebzehnten Jahrhundert häufig war, auch heute noch öfter zu finden*).

Als gegenwärtig unstatthafte Freiheit ist die Abwerfung der etymologisch begründeten Personalendung *s* der zweiten Person der Zeitwörter zu betrachten**), die sich namentlich LAMARTINE öfter erlaubt hat, der sogar einmal nach Abwerfung des *s* die Endung *e* elidirt:

Eh quoi? tu tremble et tu verses des pleurs!

LAMARTINE, APPARITION DE L'OMBRE DE SAMUEL A SAÜL.

Diese Art der Elision einer Endung der zweiten Person erlaubten sich die Dichter zu RONSARD's Zeit öfter, so z. B. DES PORTES, wenn er schreibt:

La Grâce, quand tu *marche*, est toujours au-devant.

2. Die Eigennamen auf *-es*.

Dass mit der doppelten Schreibart der Eigennamen auf *-es* noch im siebzehnten Jahrhundert eine doppelte Aussprache verbunden war, zeigt eine von BELLANGER angezogene Stelle aus der *L'Académie de l'Art poétique* von DEIMIER (Paris 1610), in welcher es heisst; „Diese aus dem Griechischen kommenden Eigennamen *Achilles, Philippes, Aristides* werden zuweilen ohne das *s* der Endung ausgesprochen. Aus diesem Grunde wird man sie ebenso in den Versen abändern können."

*) Trotz QUICHERAT's Verbot, wie schon SCHNATTER, *Cours de Versification française, Deuxième édition*, Berlin 1877, p. 43 hervorhebt. SCHNATTER führt den Reim des Impératif *voi* mit *moi* bei A. DE CHÉNIER an. Bei WEIGAND l. c. p. 256 finden sich citirt: Reim des Impératif *souvien* mit *chrétien* bei VOLTAIRE, der Imperative *voi* und *boi* mit *moi* bei DUMAS und des Imperativ *tien* mit *le tien* bei DELAVIGNE.

**) WEIGAND, l. c. p. 256. SCHNATTER, l. c. p. 53. Das angeführte Beispiel LAMARTINE's wird von SCHNATTER citirt.

Obwohl GRAMONT empfiehlt die Freiheit der Orthographie den fremden Eigennamen auf *es* nicht auf die französischen Eige namen dieser Endung auszudehnen, so zeigt die Praxis der Dicht dennoch häufig Reime wie *Charle* und *parle* und Elisionen d *e sourd* vor folgendem Vocal mittels der Schreibarten *Versail Jule* u. s. w.

3. Einzelne Wörter.

In den Wortformen *jusques, guères* und *naguères* ist das ein euphonischer Zusatz. Die Form *jusques* wird auch in Pro vor Vocalen verwendet (wenn auch *jusqu'* vor Vocalen häufig ist), während die Formen *guères* und *naguères* nur im Verse g bräuchlich sind. — Die Singularform *grâce à* ist in Prosa g bräuchlicher als die Pluralform *grâces à*, obwohl in einigen Au drücken wie z. B. *grâce à Dieu, grâces à Dieu* beide Form gleich häufig sind. — In dem Worte *certes* ist das *s* nach LITTR kein euphonischer Zusatz*), sondern etymologisch durch die vol ständigere Form *à certes* (sc. *manières, voies, choses*) begründ welche sich thatsächlich vorfindet und eine lateinische Form *certis* voraussetzt. Gewiss ist, dass *certes* von Alters her si stets mit *s* geschrieben vorfindet und dass die Beispiele d Schreibart ohne *s* selten und den Dichtern entnommen sind**). - Zwischen den beiden Formen *zéphyre* und *zéphyr* macht die Ac démie einen nicht haltbaren Unterschied in der Bedeutung (d erste Form soll den Westwind, die zweite jede Art eines sanft Windes bedeuten) und einen eben so wenig gerechtfertigten U terschied in der Orthographie, indem sie zéphire und nicht zéphyr schreibt. —

*) Als solchen betrachtet es MÄTZNER, l. c. p. 53.

**) Merkwürdig ist QUICHERAT's Irrthum, der die Sache geradezu u kehrt, wenn er sagt (l. c. p. 87): „L'orthographe *certe* est maintenant plus ordinaire. Mais, en poésie, l'ancienne *s* est encore autorisée" u WEIGAND verfährt noch schlimmer, indem er QUICHERAT's Bemerkung v allgemeinert (l. c. p. 237) und sie ohne Noth auf *jusque* ausdehnt: „Pa cules: *Certe* et *certes; guère* et *guères; jusque* et *jusques; naguère* et *naguè* Les formes avec *s* finale sont *anciennes*."

Beschränkungen des Reims durch erhöhte Anforderungen an den Klang und den Inhalt der reimenden Wörter.

(83) Je vollständiger der Gleichklang reimender Wörter ist, um so wohlklingender ist der Reim für das französische Ohr. In der deutschen Sprache muss im Reim zu dem Reiz der Wiederholung derselben Wortendungen auch der Reiz des Gegensatzes treten, der durch die Verschiedenartigkeit der Anfangsconsonanten ensteht, so dass hierdurch der Reim gleicher Wörter auch bei verschiedener Bedeutung, wie z. B. wagen und Wagen, unstatthaft wird. In der französischen Sprache hingegen ist der einzige erforderliche Gegensatz reimender Wörter, der des Inhaltes, so dass also gleiche Wörter bei verschiedener Bedeutung nicht nur einen zulässigen, sondern einen sehr guten und reichen Reim bilden. Wenn im Französischen die Substantiva *pas* und *point* mit den Negationen *pas* und *point*, wenn das Adjectiv *présent* (gegenwärtig) mit dem Substantivum *présent* (Geschenk) reimt, so sind diese Worte durch die ganz verschiedene Bedeutung in einen Gegensatz getreten, der ihren gemeinschaftlichen Ursprung vergessen lässt und ihnen den Eindruck ganz verschiedener Wörter verleiht. Noch mehr muss dies der Fall sein, wenn die Wörter etymologisch verschiedener Herkunft sind, weil damit nothwendig eine gänzliche Verschiedenheit der durch sie dargestellten Begriffe verbunden ist, wie z. B. wenn *la nue* (die Wolke) und *nue* (nackt) oder wenn das Substantiv *le livre* (das Buch) mit dem Substantiv *la livre* (das Pfund) reimt. Ob solche Worte sich auch noch durch die Orthographie unterscheiden, wie z. B. *chœur* und *cœur*, *auteur* und *hauteur* ist für die Auffassung des Charakters der Reime gleichgültig.

Fordert hiernach die französische Sprache für den Reim neben der Gleichheit im Klang durchaus keinen damit parallel laufenden Gegensatz im Klang, so hält sie dafür an dem Gegensatz der Bedeutung reimender Wörter mit so grosser Zähigkeit fest, dass sie ein einfaches Wort mit einem durch Zusammensetzung aus ihm abgeleiteten nicht reimt, sobald zwischen beiden die Beziehung in der Bedeutung eine zu

enge ist. So ist der Reim derartiger Wörter verboten, wenn sie einfache Gegensätze darstellen, z. B. *prudent* und *imprudent*, *humain* und *inhumain*, *fidèle* und *infidèle*, *constance* und *inconstance*, *ordre* und *désordre*, *bonheur* und *malheur*, *ami* und *ennemi*, *faire* und *défaire*, *lier* und *délier* u. s. w.; oder wenn sonst der den Bedeutungen zu Grunde liegende gemeinschaftliche Begriff noch zu sinnfällig erscheint, wie z. B. *vue* und *entrevue*, *couler* und *découler*, *dire* und *médire*, *suivre* und *poursuivre*, ja selbst *jours* und *toujours*, *dieu* und *adieu* werden als nachlässige Reime betrachtet. Das Verbot, einfache Wörter mit ihren Zusammensetzungen zu reimen, fällt hingegen, wenn die Bedeutungen der betreffenden Wörter hinreichend auseinandergehen, wie z. B. *perdu* und *éperdu*, *accès* und *succès*, *front* und *affront*, *temps* und *printemps*, *soin* und *besoin*, *prendre* und *surprendre*, *cède* und *succède*, *gage* (Pfand) und *engage* (fesselt), *lustre* und *illustre*; gleiches gilt von zwei Zusammensetzungen desselben einfachen Begriffes wie *objet* (Gegenstand) und *sujet* (Unterthan oder unterthan), *aspect* und *respect*, *permettre* und *promettre*, *disposer* (anordnen) und *reposer* (ausruhen) u. s. w.*).

Der Grundsatz nur Wörter verschiedener Bedeutung zu reimen verbietet sogar den Reim von *dis-je* mit *fis-je*, weil darin das Wörtchen *je* — man kann nicht einmal sagen mit sich selbst reimen, sondern in beiden Wörtern die dumpfe Sylbe des weiblichen Reimes bilden würde. Dagegen ist *dis-je* und *prodige* ein guter Reim, wenn man, wie nicht mehr als billig, in dieser Frage den Dichtern und nicht den Grammatikern die Entscheidung überlässt**).

---

*) Quicherat's Regel (l. c. p. 25): „Ein Substantivum kann nicht mit seinem Zeitwort reimen" (d. h. mit einer ihm gleichlautenden oder aus ihm zusammengesetzten Verbalform) ist nicht begründet. Quicherat's Beispiele *je soutiens* und *les soutiens*, *une arme* und *il s'arme*, *flamme* und *s'enflamme* beweisen dies nicht; diese Reime sind schlecht, weil sie keinen genügenden Gegensatz der Bedeutung enthalten. Die von V. Hugo, Sainte-Beuve und Anderen gebrauchten Reime *tombe* (fällt) und *la tombe* (das Grab), *fond* (Grund) und *fond* (schmilzt), *surface* (Oberfläche) und *efface* (verlöscht), *voies* (Wege) und *envoies* (schickst) sind nicht nur zulässig, sondern gut. Vergleiche die bei Gramont l. c. p. 50 und 51 angeführten Beispiele.

**) Gaston Paris, l. c. p. 121 meint, man würde heute einen Reim wie *vins-je* mit *linge* vermeiden.

Hierbei ist es am Orte, das Nöthige über Reime zu sagen, deren Schlusssylbe von den einsylbigen Wörtern *je, ce* und *le* gebildet wird. Da *je* und *ce* hinter dem Zeitwort vollständig den Werth einer unbetonten dumpfen Sylbe haben, so sind z. B. *neige* und *fais-je, hardi-esse* und *est-ce* vollkommen zulässige weibliche Reime*). Dagegen kann *ce* hinter einer Präposition nicht die dumpfe Sylbe eines weiblichen Reimes bilden, da in diesem Falle das Pronom *ce* eine betonte Sylbe darstellt; *pour* mit *bourse* zu reimen ist nicht möglich, weil in der Wortverbindung *pour ce* die geschwächte Tonsylbe *pour* nicht mit der starken Tonsylbe *bour* in *bourse* und noch weniger die dumpfe starke betonte Sylbe *ce* mit der unbetonten stummen Sylbe reimen kann. Das seinem Zeitwort folgende Pronom *le* ist allenfalls eine dumpfe doch betonte Sylbe und kann daher nicht mit der unbetonten Sylbe eines weiblichen Wortes gleich klingen, dass z. B. *perds-le* und *perle* keinen Reim bildet (vergleiche § 37 u. 38, Anm.)

Auch betonte Suffixe dürfen eben so wenig wie die unbetonten *je* und *ce* mit sich selbst reimen, so dass VOLTAIRE's Reim *-ce là* und *sacrifices-là* mangelhaft ist.

(84) Nach dem Grundsatz, dass der französische Reim um so voller und wohlklingender ist, je mehr die gesprochenen Bestandtheile der reimenden Wörter für das Ohr übereinstimmen, kann man dem Klang nach verschiedene Abstufungen der französischen Reime unterscheiden. Die vollklingendsten sind die männlichen weiblichen Reime wie ma*rines* und na*rines*, pro*mènes* und *ramènes*, cap*tive* und plain*tive*, *épanche* und *penche*; unter ihnen stehen wiederum diejenigen ausgezeichnet, deren weibliche Endung mit einem Doppelconsonanten beginnt, durch welchen die weibliche Endung zu einer gesprochenen Sylbe mit dumpfem *e* wird, wie in pai*sible* und ri*sible*, fu*nèbres* und té*nèbres*. Die Unterdrückung des Klanges weiblicher Reime durch eine lautende dumpfe Sylbe ist so bedeutend, dass derartige Reime, wie z. B. ex*emple* - *temple*, sens*ible* und infaill*ible*, célè*bres* und téné*bres*, *faste* und

*) Vergleiche GRAMONT, l. c. p. 51.

ch*aste*, manif*este* und fu*neste* mit den weiblichen reichen Reimen, welche auf eine Sylbe mit stummem *e* enden, ziemlich auf einer Stufe stehen. Mit den reichsten weiblichen Reimen wetteifern an Vollklang diejenigen männlichen Reime, welche ausser in der letzten Sylbe auch noch im Vocallaut der vorletzten Sylbe übereinstimmen, wie z. B. tr*oublé* und d*oublé*, s*acré* und n*acré*. Die weiblichen Reimen mit dumpfer Sylbe stehen am nächsten diejenigen weiblichen Reime, deren vorletzte Sylbe einen hörbaren consonantischen Auslaut besitzt wie l*ar-mes* und ch*ar-mes*, her- und g*er-be*, g*or-ge* und f*or-ge*, ins*ul-te* und tu*mul-te*; dem Klang nach sind sie reichen Reimen wie *promènes* und *humaines* ziemlich gleichwerthig. Besitzen die erwähnten Reime noch eine dumpfe Sylbe, wie z. B. *ar-bre* und m*ar-bre*, so ist ihr Klang volltönender als derjenige weiblicher reicher Reime mit stummer Endsylbe. Am schwächsten ist der weibliche Reim, wenn er arm ist und überdies zwischen der lautenden und der stummen Sylbe keine consonantischen Bestandtheile enthält, wie z. B. sec*oue* und j*oue*; solche Reime sind eigentlich armen männlichen Reimen völlig gleich, da das *e* der Endsylbe in der Aussprache gar nicht mittönt.

Unter den männlichen hinreichenden Reimen stehen diejenigen mit hörbarem consonantischen Auslaut, wie ch*oc* und bl*oc*, cal- und cons*ul*, ch*ef* und br*ef*, traf*ic* und publ*ic*, cher und mer den hinreichenden weiblichen Reimen mit stummer Sylbe und einfachem consonantischen Anlaut dieser Sylbe, wie z. B. *terre* und *mère* an Klang gleich. Sie haben ganz oder theilweise denselben Lautwerth wie reiche männliche Reime ohne hörbaren consonantischen Auslaut, z. B. wie con*fus* und re*fus*, dra*peau* und troupeau.

Von nicht geringem Einfluss auf den Klang der Reime ist natürlich auch der Vocallaut der reimenden Sylben; lange und weiche Vocallaute geben besonders wohl klingende Reime, wie z. B. h*uile* und t*uile*, v*oile* und *étoile*, *règle* nnd *aigle*.

Man kann nach dem Vorhergehenden, wenn man von der Beschaffenheit der reimenden Vocale und Consonanten absieht, eine Art Stufenleiter französischer Reime aufstellen, welche von den Reimen einfachsten Gleichklanges zu denjenigen des grössten Vollklanges aufwärts führt:

ste Stufe.

Männlicher hinreichender Reim ohne hörbaren consonantischen Auslaut, z. B. *chou* und *clou.*

Weiblicher hinreichender Reim ohne consonantischen Bestandtheil zwischen der vorletzten und letzten Sylbe, z. B. *secoue* und *joue.*

eite Stufe.

Männlicher hinreichender Reim mit hörbarem consonantischen Auslaut, z. B. *cher* und *amer.*

Weiblicher hinreichender Reim mit einfachem consonantischen Laut zwischen der vorletzten und letzten Sylbe, z. B. *terre* und *mère.*

tte Stufe.

Weiblicher hinreichender Reim mit dumpfer Sylbe, ohne hörbaren consonantischen Auslaut der vorletzten Sylbe, z. B. *exemple* und *temple.*

Männlicher reicher Reim ohne hörbaren consonantischen Auslaut, z. B. *bijou* und *acajou.*

Weiblicher reicher Reim ohne consonantischen Bestandtheil zwischen der vorletzten und letzten Sylbe, z. B. *Padoue* und *doue.*

'te Stufe.

Männlicher reicher Reim mit hörbarem consonantischen Auslaut, z. B. *plaisir* und *désir.*

Weiblicher reicher Reim mit stummer Sylbe und einfachem Consonanten zwischen der vorletzten und letzten Sylbe, z. B. *nature* und *aventure.*

Weiblicher hinreichender Reim mit stummer Sylbe und hörbarem consonantischen Auslaut der vorletzten Sylbe, z. B. *herbe* und *gerbe.*

Weiblicher hinreichender Reim mit dumpfer Sylbe und hörbarem consonantischen Auslaut der vorletzten Sylbe, z. B. *arbre* und *marbre.*

te Stufe.

Weiblicher reicher Reim mit dumpfer Sylbe, z. B. *paisible* und *risible.*

Männlicher reicher Reim mit gleichem Vocal in der vorletzten Sylbe, z. B. *troublé* und *doublé, blessé* und *laissé.*

Weiblicher reicher Reim mit gleichem Vocal in der drittletzten Sylbe, z. B. *quenouille* und *agenouille, marines* und *narines.*

(85) Wir gehen nach dieser Schätzung des Vollklanges de Reime zu den Fällen über, in welchen nach den in Artikel 7 angegebenen Grundsätzen ein Theil der französischen Reime a zu klangarm oder zu trivial vom Gebrauch ausgeschlossen wir Dabei sei gleich bemerkt, dass von den Regeln, welche in gewisse Fällen den reichen Reim fordern, stets die Wörter ausgenomm werden, welche einen Stützconsonanten besitzen, der vor der re menden Endung nur selten vorkommt, sowie diejenigen Fälle, welchen eines der reimenden Wörter (oder beide) nur eine la tende Sylbe besitzt. Die Ausnahmestellung, deren sich die Wört nur einer lautenden Sylbe erfreuen, ist nicht gering anzuschlage da diese Wörter meist sehr wichtige inhaltreiche Wörter sin die häufig vorkommen, und hierin ist jedenfalls auch der Gru zu suchen, warum man sie nicht engeren Anforderungen unte werfen konnte. Oft trifft auch die Eigenschaft der Einsylbigk wichtiger Wörter noch mit derjenigen der Seltenheit der Endung mit gleichen Stützconsonanten zusammen. —

1) Für die Vocale *é, i, u* wird, wenn ihr Klang nic durch hörbaren consonantischen Auslaut verstärkt i der reiche Reim erforderlich.

a) *e fermé.* Die Formen

appe*ler,* appe*lez,* appe*lé,* appe*lée,* appe*lés,* appe*lées*

reimen nicht beziehungsweise mit den Formen

chan*ter,* chan*tez,* chan*té,* chan*tée,* chan*tés,* chan*tées*

aber wohl mit den Formen

cou*ler,* cou*lez,* cou*lé,* cou*lée,* cou*lés,* cou*lées.*

Die Formen dou*bler* u. s. w. reimen mit den entsprechenden v a*ller* und noch besser mit denjenigen von com*bler. J'ai* rei nicht mit appe*lai* aber mit enga*geai* und enga*gé.* Assem*blé* rei mit aveu*glé,* confi*ner* mit ré*gner.* L*éger* reimt mit ber*ger* u mit char*ger.*

Ist kein Stützconsonant vorhanden, so müssen Reime a *e fermé* ohne hörbaren consonantischen Auslaut durch den vo hergehenden Vocal gestützt werden. Darum reimt cr*ié* nic mit av*oué,* aber mit pl*ié* und noch reicher mit p*rié;* ebenso rei cr*ié* mit envo*yé* (= envoi-*ié*). Die Formen der Zeitwörter a

-ouer reimen unter sich, ebenso diejenigen der Zeitwörter auf *-uer*, Auf *-aé* und *-oé* endigen sich nur einige wenige Eigennamen; die Seltenheit dieser Endungen erlaubt daher sie mit jedem *e fermé* zu reimen, welches für sich eine Sylbe bildet, d. h. welchem ein Vocal vorhergeht; durch die Forderung, dass ein Vocal vorhergehe, wird wenigstens annähernd ein grösserer Gleichklang des Reimes erzielt, als wenn dem *é* ein Consonant vorherginge. Sonach reimt N*oé* mit av*oué* aber nicht mit coût*é*, Dan*aé* mit pr*ié*, aber nicht mit forc*é*.

Ueber die Futurs auf *-ai* siehe Artikel 00.

Ist das *e fermé* durch hörbaren consonantischen Auslaut gestützt, so ist der genügende Reim zulässig, z. B. cort*ége* und man*ége*. —

b) *i*. Zu den Wörtern auf *i*, welche keinen hörbaren consonantischen Auslaut besitzen, gehören in erster Linie Verbalformen, nämlich die Endungen der Participes passés der zweiten Conjugation auf *-i, -ie, -is, -ies* (*fini, finie, finis, finies*); die Personen der Einheit des Passé défini der zweiten und vierten Conjugation auf *-is* und *-it* (*finis, finit, vendis, vendit*) und die dritte Person der Einheit des Imparfait du Subjonctif in der zweiten und vierten Conjugation auf *-ît* (*finît* und *vendît*) sowie endlich einige unregelmässige Verbalformen (*permit, entrepris* u. s. w.). Bei diesen Verbalformen trifft die Häufigkeit der Endung mit dem Mangel an Vollklang zusammen, so dass für sie der reiche Reim unerlässlich ist. Hiernach reimt pu*ni* nicht mit dor*mi*, aber mit fi*ni*, sor*tit* nicht mit sai*sit* aber mit sen*tit*. Ist kein Stützconsonant vorhanden, geht also dem *i* ein Vocal oder ein stummes *h* voran, so müssen wenigstens beide reimenden Wörter diese Eigenschaft theilen; es reimen also nicht bloss tr*ahi* und *haï*, sondern auch tr*ahis*, ob*éis* und p*ays* (= pai-is). Unter den übrigen Wortformen auf *i* ohne hörbaren consonantischen Auslaut ist nur bei den Adjectiven und Substantiven, welche auf *-is* und *-it* endigen, der hinreichende Reim zulässig, weil diese Wörter nicht zahlreich sind*); alle anderen hierher gehörigen Wortformen er-

*) Quitard, l. c. Art. *Is:* „Notez que *is*, dans les verbes, ne doit rimer qu'avec la même lettre d'appui, tandis que dans les *noms* il *peut* se passer

fordern den reichen Reim. Es reimt also zwar *logis* mit *avis* und *indécis*, sowie *profit* mit *habit* und *petit*, aber har*di* reimt nicht mit affran*chi*; élé*gies* nicht mit paro*dies*, jo*li* nicht mit de*mi*; dagegen reimen har*di* und mi*di*, affran*chi* und flé*chi*, élé*gie* und ma*gie*, paro*die* und étu*die*, jo*li* mit po*li*, de*mi* mit *ami*. —

Wenn das *i* der reimenden Endungen durch hörbaren consonantischen Auslaut verstärkt ist, so sind die hinreichenden Reime zulässig. Daher sind alle weiblichen Reime auf *-ise, -ite, -ine* u. s. w. gestattet. Unter den männlichen Reimen auf *-ir* sind die hinreichenden Reime der Substantiva ohne Frage tadellos, da diese Wörter nicht zahlreich sind (nur etwa 15 gebräuchliche), und wenn Corneille *soupir* mit *désir* reimt, so reimt er correct, da die Endung *-pir* an sich sehr selten ist. Dagegen ist bei den Infinitiven auf *-ir* der Gebrauch der guten Dichter mit Recht für den reichen Reim, da diese Formen so überaus zahlreich sind*). Sonach ist der Reim gran*dir* und su*bir* nachlässig, während gran*dir* und enhar*dir* gut reimen. Wenn die Verbalendung *ir* keinen Stützconsonanten hat, so reimt sie selbstverständlich mit denjenigen Verbalformen, welchen dieselbe Eigenschaft zukommt; z. B. *haïr, obéir, bleuir, ouïr* reimen untereinander.

Für die Wörter auf *-is* und *-it* mit lautendem *s* und *t* ist der hinreichende Reim gleichfalls genügend, zumal es, von Eigennamen abgesehen, sehr wenige solcher Wörter giebt, unter denen oben einige noch mehrere einsylbige sind, z. B. *lis* und *vis*. Für die einsylbigen Wörter ist aber, wie bereits bemerkt, der hinreichende Reim

---

de cette lettre. Mais c'est une licence dont il faut s'abstenir surtout quand il est précédé de deux *ll* mouillées." Art. *It*: „Les rimes en *it* sont soumises aux mêmes règles que celles en *is*."

*) Quitard, l. c. Art. Ir: „Les *noms* en *ir* riment sans prédominante ou lettre d'appui. Mais il n'est pas ainsi des *verbes* en *ir*. L'usage des bons poètes est de ne les accoupler, du moins dans la poèsie soutenue, qu'autant qu'ils sont articulés de même." Quicherat's Bemerkung (l. c. p. 32) „La Harpe blâme dans Voltaire la rime de *repentir* avec *souffrir*. On trouve cependant plusieurs fois dans Corneille *soupir* avec *désir*" erledigt sich dadurch, dass La Harpe den genügenden Reim für die Verbalform tadelt.

stets zulässig; also reimt *nid* mit rou*git*, *lits* mit sur*pris*, *vie* mit al*lie*, *cri* mit étour*di*, ja*dis* mit *lis* (Lilie).

c) *u*. Unter den Reimen auf *-u* ohne hörbaren consonantischen Auslaut stehen obenan die Participes passés der Zeitwörter, sowie diejenigen Substantiva und Adjectiva, welche im Singular auf *u* oder *ue* endigen. Diese Wortformen sind so zahlreich, dass der hinreichende Reim nicht zulässig ist. Es reimen also ren*du*, ren*dus*, ren*dues* nicht mit den entsprechenden Formen aper*çu*, aper*çus*, aper*çues*, aber wohl mit den bezüglichen Formen per*du*, per*due*, per*dus*, per*dues*; ver*tu* reimt nicht mit tri*bu* und ver*tus* nicht mit tri*bus*, aber wohl reimt ver*tu* mit aba*ttu* und ver*tus* mit aba*ttus*; sta*tue* reimt nicht mit i*ssue* aber mit tor*tue*. Die Formen der Définis auf *-us* und *-ut* und die Formen des Imparfait du Subjonctif auf *-ût* lassen, da sie nicht allzu zahlreich sind, den genügenden Reim zu; ganz unbedenklich ist derselbe bei den wenigen Substantiven und Adjectiven auf *-us* und *-ut*. Es reimen also *élut* und con*nut*, sa*lut* und tri*but*, a*bus* und con*fus*. — Die Wörter auf *u* mit hörbarem consonantischen Auslaut lassen selbstverständlich den genügenden Reim zu, z. B: cho*rus* und ange*lus* und die weiblichen Reime auf *-uge*, *-use*, *-ute* u. s. w. Die Wörter mit nur einer lautenden Sylbe, wie z. B. *vu*, *rue*, *lu* gestatten, wie immer, den genügenden Reim.

2) Der kurze Vocal *a* ohne hörbaren consonantischen Auslaut hat für den Reim einen zu matten Klang und erfordert daher den reichen Reim. Aus diesem Grunde müssen die Défini-Formen auf *-a* und *-as*, die überdiess auch durch Häufigkeit trivial sind, reich reimen. Also reimt dou*blas*, dou*bla* nicht mit fu*mas*, fu*ma*, aber wohl mit par*las*, par*la* und noch besser mit com*blas*, com*bla*. Bei mangelndem Stützconsonanten müssen die Vocale vor den Endungen übereinstimmen, so dass con*fias* mit l*ias*, aber nicht mit av*ouas* reimt*).

*) Ueber die Défini-Endung *-as* spricht sich Quicherat wie über vieles andere nicht aus — natürlich auch alle anderen Autoren nicht! Diese Regel für *-as* erscheint logisch geboten. Sollte die Défini-Endung *-as* dennoch genügend reimen dürfen, so wäre dieser Unterschied von der Endung *-a* dadurch zu erklären, dass das *s* von *-as* früher gesprochen wurde.

Dagegen fallen die Substantiva und Adjectiva auf *-at* und *-as* nicht unter diese Regel, weil sie theils ein halblanges *a*, theils ein ganz langes *a* besitzen und eben so wenig erstreckt sich das Gebot des reichen Reimes auf die Endung *-ât* des Imparfait du Subjonctif, weil dieselbe ganz lang ist. Also reimt *combat* mit *ingrat, dégât* mit *qu'il aimât, amas* mit *coutelas.* —

3) Der einsylbige Diphthong *ié* ohne hörbaren consonantischen Auslaut steht an Klang dem einfachen *fermé* nahe und wird daher am besten nur reich gereimt.

Der Ausschluss genügender Reime ist ausser der Klangarmut auch noch durch die Häufigkeit der Substantiv- und Adjectivendungen *-ier,* sowie der Verbalendungen *-iez* begründet, so dass Gramont den Reim *collier* und *guerrier* mit Recht tadelt. Diese Reime sind nachlässig, ohne gerade verboten zu sein; das Reimlexicon von Quitard lässt sie zu.

4) Nasenlaute.

a) Die wie *an* gesprochenen Nasenlaute sind in französischen Wortendungen so häufig, dass für sie, wenn ihnen kein hörbarer consonantischer Auslaut folgt, der hinreichende Reim so gut wie ausgeschlossen ist. Im besondere gilt dies für die Endungen auf *-ant* (alle Participien der Gegenwart endigen im Activ auf *-ant*) und *-ent* und ganz besonders darf die Endung *ment* nur mit einer gleichen Endung reimen, denn diese Endung ist in allen regelmässigen Adverbien und in vielen Substantiven und Adjectiven vertreten. Für die Endungen *-ant* und *-ent* wird diese Regel am besten auch dann beobachtet, wenn der consonantische Auslaut durch ein da hinter tretendes stummes *e* hörbar wird, doch ist sie in diesem Falle nicht so allgemein verbindlich. — Bei hörbarem consonantischen Auslaut genügt der hinreichende Reim auf die wie *an* gesprochenen Nasenlaute unbedenklich, so dass z. B. *-ance, -ence, -anse, -ense* unter einander sehr gut reimen. Vergl. d).

b) Die wie *in* gesprochenen Nasenlaute sind weniger zahlreich als die auf *an* in französischen Endungen vertreten. Sie dürfen daher, wenn ihnen kein hörbarer consonantischer Auslaut

folgt, auch ohne Stützconsonant reimen.*) Mit hörbarem consonantischen Auslaut bilden sie unbedenklich gute Reime. Es reimt also *marin* mit *matin* und besser mit *serein*; *province* und *prince*, *peindre* und *ceindre* sind gute Reime. Vergl. d).

c) Der Nasenlaut *on* ohne hörbaren consonantischen Auslaut gestattet zwar den genügenden Reim, doch ist der Gebrauch guter Dichter für den reichen Reim. Also ist *maron* und *raison* ein mittelmässiger Reim. Vergl. d).

d) Zusammengesetzte Nasenlaute. Wenn einem einfachen Nasenlaut ohne hörbaren consonantischen Auslaut ein Vocal vorangeht, wodurch ein ein- oder zweisylbiger zusammengesetzter Nasenlaut entsteht, so ist zum Reim erforderlich, dass beiden reimenden Nasenauten derselbe Vocal vorangehe.**)

Daher reimt

riant nicht mit *secouant* oder *parlant* aber mit *patient*,
géant nicht mit *patient* oder *abondant* aber mit *néant*,
affluent nicht mit *géant* oder *instant* aber mit *ruant*,
herculéen nicht mit *divin* oder *olympien* aber mit *cyclopéen*,
maintien nicht mit *chemin* aber mit *ancien*,
musicien nicht mit *magasin* aber mit *olympien*,
besoin nicht mit *voisin* oder *musicien* aber mit *témoin*,
question nicht mit *jargon* aber mit *lion* und *rayon* (= *rai-ion*),
nous lisions nicht mit *démons* doch mit *voulions* und *lions*.

Nur die Endungen *oin* und *ouin* reimen unter einander (Art. 74). Die Wörter auf *a-on*, *é-on* und *o-on* (ausser *pharaon* [Kartenspiel], *caméléon* und *orphéon* nur Eigennamen) reimen ihrer Seltenheit wegen mit jedem *on*, dem ein Vocal vorhergeht, z. B. *Léon*, *Laocoon*, *Huon*. Das Wort *friand* kann mit den übrigen Wörtern auf *-and* reimen.

---

*) Quitard, l. c. Art. *In.*: „Nous n'avons pas distribué les finales en *in* d'après les formes de leur articulation, parce qu'elles riment *sans la même lettre d'appui*. Mais qu'on n'oublie pas qu'elles ne riment bien qu'avec elle."

**) Dies scheint das allgemeine Gesetz zu sein, welches die nach Quichérat überall wiederholte Regel: „Die Endung *ion* reimt nur mit sich selbst" umfasst.

Wenn in den betreffenden Endungen durch hinzutretendes *muet* der Nasenlaut erlischt und der consonantische Auslaut hörbar wird, so fällt mit dem Grund der Regel die Regel selbst. Also reimt z. B. *géante* und *clairvoyante*.

(86) Für alle anderen Vocallaute, als die im vorigen Artikel angeführten, und für alle anderen Fälle ist der genügende Reim zulässig, auch wenn der consonantische Auslaut nicht hörbar ist. Von einfachen Vocallauten gehört hierzu das *e ouvert*, welches ja seiner Natur nach meist einen volleren *e*-Laut darstellt, sowie das *o* und *ou*. Dazu kommen dann der wie der deutsche Umlaut *ö* klingende Diphthong *eu* (= *œu*) und die voll klingenden Diphthongen *oi*, *ui*. — Von Reimen auf *e ouvert* ohne hörbaren consonantischen Auslaut sind die auf *ès*, *ais*, *ait*, hervorzuheben; so reimen also *succès*, *jamais* und *parfaits* unter einander. Um so mehr sind diejenigen Reime zulässig, welche nach dem *e ouvert* einen hörbaren consonantischen Auslaut besitzen, wie z. B. die auf *-aire*, *-ère*, *-èse*, *-elle*, *-eine*. Also reimen *claire*, *notaire* und *pasagère* unter einander, wie auch *fidèle* und *étincelle*, *ébène* und *étrenne* gute Reime sind; ebenso reimen männliche Reime auf *ouvert* mit hörbarem consonantischen Auslaut gut zusammen, z. B. *amer* und *enfer*. — Von Reimen auf *o* seien angeführt: Ohne hörbaren consonantischen Auslaut: *linots* und *loriots*, *bouleau* und *grimpereau*, *oiseau* und *drapeau*; mit hörbarem consonantischem Auslaut *repose* und *éclose*, *éloge* und *déroge*. — Reime auf *eu* ohne hörbaren consonantischen Auslaut sind *neveu* und *enjeu*, *orageux* und *affreux*; mit hörbarem consonantischen Auslaut: *grandeur* und *valeur*, *piteuse* und *heureuse*, *épreuve* und *émeuve*. — Reime auf *ou* ohne hörbaren consonantischen Auslaut: *genou* und *verrou*, *jaloux* und rendez-*vous*; mit hörbarem consonantischem Auslaut: *séjour* und *entour*, *chaloupe* und *découpe*. — Reime auf *oi* ohne hörbaren consonantischen Auslaut: *palefroi* und *tournois*, *adroit* und *prévoit*, *flamboie* und *courroie*; mit hörbarem consonantischen Auslaut: *ivoire* und *mémoire*, *adroite* und *convoite*. — Reime auf *ui* ohne hörbaren consonantischen Auslaut: *autrui* und *ennui*, *minuit* und *réduit*; mit hörbarem consonantischen Auslaut *poursuite* und *conduite*, *conduise* und *détruise*.

Von allen diesen Vocallauten ist in erster Linie festzuhalten, dass ihr Klang für den Reim voll genug ist, um bereits durch den genügenden Reim das Ohr zu befriedigen. Wenn trotzdem bei guten Dichtern einige diese Vocallaute enthaltenden Endungen meistens nur in reichen Reimen erscheinen, so liegt dies an der grossen Anzahl der betreffenden Endungen, welche hinreichende Auswahl gestattet, um mit Bequemlichkeit nicht nur genügend, sondern auch reich zu reimen. Hierher gehören zuerst die Endungen *eur*, *eux* und *euse*. Ein Blick in die Reimlexica zeigt, dass z. B. die Wörter auf *-eur* noch viel häufiger sind als die auf *-ir*, trotzdem letztere alle Infinitive der zweiten Conjugation umfassen, während die Wörter auf *-eux* eben so zahlreich sind wie die auf *-ix*. Aus der grammatischen Function der Endung *-euse* folgt für die Wörter dieser Endung dasselbe. Die Endungen, welche wie *ère* lauten und also unter einander reimen, nämlich *aire*, *ère* und *erre*, sind etwa doppelt so zahlreich als die Wörter auf *-ir*. Dies erklärt, warum auch diese Endungen meistens reich gereimt werden.

Eine besondere Stellung nehmen diejenigen Verbalendungen ein, welche für alle Conjugationen gleich lauten. Die ungeheure Zahl dieser Endungen wird die Anwendung zweier solcher Endungen als Reim ohne gleichen consonantischen Anlaut im Allgemeinen als ärmlich erscheinen lassen. Hierher gehören zuerst die Endungen des Imparfait de l'Indicatif: *-ais*, *-ais*, *-ait*, *-aient*; ihre Wohlfeilheit macht es wünschenswerth, diese Endungen als Reime nicht oft zu verwenden und im Falle der Anwendung ihnen trotz des genügenden Vocallautes gleiche Stützconsonanten zu geben. Von den Verbalendungen *-iez* und *-ions* wird ein gleiches wünschenswerth sein. Die Endungen des Futur und Conditionnel, welche bereits in allen Conjugationen den gleichen Stützconsonanten *r* besitzen, deren Trivialität also auch nicht durch Auswahl unter den vorhandenen Reimen gemildert werden kann, werden aus diesem Grunde nicht häufig auf einander gereimt*).

*) Nicht nur die dritten Personen werden selten gereimt, wie Quicherat angiebt. — Die oben angegebenen Gründe erklären

Die grosse Anzahl der Participes présents, welche in sämm lichen Conjugationen auf *-ant* endigen, empfiehlt zwei solch Participien auch mit gleichen Stützconsonanten nicht oft als Rei zu verwenden*). Die Endungen des Imparfait du Subjonctif sii theils in allen Conjugationen durch denselben hörbaren Ausla gestützt, wie z. B. *-asse, -asses* und *-assent, -isse, isses* und *isse* theils haben sie, da sie sich im Plural auf zwei Sylben erstreck z. B. *-assions, -assiez* einen schleppenden Klang. Es ist dah nicht zu verwundern, wenn diese Verbalformen, die ohnediess der Volkssprache nicht verwendet werden, zum Reim nur äusse selten herangezogen werden. Die Bedeutung des Conjunctivs wi überdies jede Conjunctivform in gedrungener dichterischer Sprac an der hervorragenden Stelle des Reims selten machen. Der v QUICHERAT hervorgehobene unangenehme Klang der Définiendung *-a* und *-as* ist darin zu suchen, dass unter allen französisch Vocalen nächst dem dumpfen *e* das kurze *a* der klangleers Laut ist.

Der für die sparsame Verwendung der Endungen des Fut und Conditionnel angegebene Grund trifft auch für die Adverl auf *-ment* zu, daher zwei solche Adverbia von guten Dichtern n selten auf einander gereimt werden.

---

theilweise die weitgehenden Aeusserungen des Romantikers BANVILL „Tâchez d'accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif. Mais surtout ne fai jamais rimer ensemble deux adverbes, si ce n'est par farce et ironi (*Petit Traité de Poésie française* p. 67.)

*) QUICHERAT's Verbot auch nur ein Participe an das Ende zu sets scheint unbegründet. Gegen die Verse ALFRED DE MUSSET's

Poëte, prends ton luth; la nuit sur la pelouse
Balance le zéphyr dans son voile *odorant*.
La rose, vierge encor, se referme jalouse
Sur le frelon nacré qu'elle envire en *mourant*.

ist in Bezug auf den Reim des Epithète *odorant* mit dem in der Form d Gérondif, also als „*phrase incidente*", verwendeten Participe *mourant* nic einzuwenden.

Alle diese nicht nothwendigen aber thunlichst beobachteten Einschränkungen fliessen im letzten Grunde aus einem allgemeinen Grundsatz, der sich so aussprechen lässt: Reime auf Endungen, welche dieselbe grammatische Function haben, werden von guten Dichtern nur mit Mass verwendet. So reimt z. B. *hasardeux* besser mit *d'eux* oder *deux* als mit einem andern Eigenschaftswort auf *-eux*; *catholique* besser mit *Afrique* als mit einem der zahlreichen übrigen Eigenschaftswörter auf *-ique*; *musicienne* besser mit *vienne* als mit einem andern Wort derselben Adjectiv- oder Substantivendung *-ienne*. Der Grund ist, dass, wenn ein Wort einer bestimmten Endung angeschlagen wird, im Geiste zunächst die möglichen Reime derselben grammatischen Endung anticipirt werden, wodurch dem Reim der Reiz der Ueberraschung und des Gegensatzes verloren geht.

(87) In der Neuzeit hat die romantische Schule die Forderung, reich, d. h. mit demselben Stützconsonanten zu reimen, als allein zulässiges Princip auf ihre Fahne geschrieben, worüber sich Alfred de Musset, der übrigens in seinen besten Schöpfungen sehr schön und reich gereimt hat, in der Vorrede zu *La Coupe et les Lèvres* lustig macht:

Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises;
Quant à ces choses-là, je suis un réformé.
Je n'ai plus de système, et j'aime mieux mes aises;
Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheviller.
Je vois chez quelques-uns, en ce genre d'escrime,
Des rapports trop exacts avec un menuisier.
Gloire aux auteurs nouveaux, *qui veulent à la rime*
Une lettre de plus qu'il n'en fallait jadis!
Bravo! c'est un beau clou de plus à la pensée.
La vieille liberté par Voltaire laissée
Etait bonne autrefois pour les petits esprits.

Wenn in der That der Streit nach dem „reichen" Reim sich darum dreht, ob in den reimenden Endungen die Stützconsonanten gleich sein müssen oder nicht, so verdient die Debatte die spöttische Bezeichnung als Streit „um einen Buchstaben mehr". Wenn

aber die Frage so gestellt wird, ob im Falle der Klangarmuth gewisser Endungen, ferner im Falle der durch ungemeine Häufigkeit begründeten Abschwächung der Wirkung gewisser Endungen endlich im Falle des Zusammentreffens beider Eigenschaften; wenn sagen wir, gefragt wird, ob in diesen Fällen der Klang des Reimes durch Uebereinstimmung der Stützconsonanten erhöht werden soll oder nicht, so ist die Frage eine sehr vernünftige und im akustischen und grammatischen Bau der Sprache wohl begründete. Zur Erledigung dieser Frage muss aber nicht bloss der hörbare consonantische Anlaut, sondern der hörbare consonantische Auslaut bei der Beurtheilung des Reichthumes der Reime mitsprechen; denn es giebt, wie wir zeigten, gewisse hinreichende Reime, welche an Klang manchen reichen Reimen gleich stehen oder sie gar überbieten. Die Bemerkung QUICHERAT's, dass der hinreichende weibliche Reim sich häufiger finde als der hinreichende männliche hat nichts merkwürdiges, wenn man bedenkt, dass die meisten weiblichen Reime einen hörbaren consonantischen Auslaut besitzen. Das Vorhandensein oder Fehlen eines hörbaren consonantischen Auslautes ist aber nicht der einzige, sondern nur der greifbarste Umstand, der Reichthum oder Armuth des Reimes bedingt. Es trägt die Klangfarbe der reimenden Vocallaute, wie wir bereits früher bemerkten, ebenfalls wesentlich zur musikalischen Wirksamkeit des Reimes bei. Es scheint nicht, als ob der Streit um reichen oder genügenden Reim aus dem engen Gesichtspunkt der Forderung gleicher Stützconsonanten herausgetreten sei; urtheilt man nach BANVILLE's bereits öfters citirtem *Petit traité de Poésie française,* der durchaus den Standpunct der Romantik vertritt, so ist dies nicht der Fall. Dagegen weist die Praxis der Romantiker vielfach darauf hin, dass sie den Klang des Reimes unbewusst noch nach anderen Eigenschaften empfunden haben. Denn selbst der „Vater der Reimer" VICTOR HUGO gebraucht im ersten Gedicht der *Feuilles d'automne* den männlichen hinreichenden Reim *impur* und *azur* und die weiblichen hinreichenden Reime *orage* und *rivage*, *sonore* und *adore*; freilich haben diese Reime sämmtlich hörbaren consonantischen Auslaut. Was soll in Hinblick hierauf in BANVILLE's sonst so geistreichem Buch

lie wohlfeile Bemerkung, BOILEAU hätte auf *figure* nicht *l'Abbé 'e Pure* sondern *l'Abbé de Gure* reimen müssen? Und warum geraucht der formengewandte Dichter BANVILLE die von dem gerengen Kritiker BANVILLE verurtheilten hinreichenden Reime *stoie, ondoie* und *tournoie**), *genoux* und *courroux*, die nicht nmal hörbaren consonantischen Auslaut besitzen? Offenbar weil is musikalische Ohr des Dichters heraushörte, dass die reimen-n Vocallaute *oi* und *ou* durch vollen und weichen Klang diese nügenden Reime „reich" machen! Und warum sind bei ihm ime wie *chemise* und *défrise*, *gaillardise* und *valise* so häufig, ob er nach der Erklärung des Stützconsonanten an dem Beispiel *vise* und *improvise* nie gesagt hätte: *„Sans consonne d'appui s de rime"***). Und wenn BANVILLE in der *„Ballade pour annoncer le printemps" pure* mit *murmure* reimt, warum darf dann OILEAU nicht seinen Abbé de *Pure* auf *figure* reimen? Das Wort *re* oder *Pure* gehört überdiess zu den Wörtern einer lautenden idung, die sich ja des Vorrechtes erfreuen, mit dem genügenden im das Ohr zu befriedigen — ein Vorrecht, hinter dem sich ilich für den schärfer Blickenden die ganze Haltlosigkeit der ndsätzlichen Forderung gleicher Stützconsonanten verbirgt.

Wir haben hier nur auf einige der hervorragendsten Punkte weisen wollen, welche bei einer folgerichtigen Theorie des nzösischen Reimes massgebend sein müssen. Neben einem en Verständniss für den Klang französischer Laute ist überss die Aufstellung einer Statistik des Reimes nach den besten chtern erforderlich, von welcher zur Zeit kaum die Anfänge vorgen. Vielleicht dass wir später einmal hierauf zurückkommen.

Die sogenannten Reime für das Auge in den Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts.

(88) In dem Abschnitt über die orthographischen Reimregeln bereits gezeigt worden, wie der Unterschied der früheren und

*) *„Trente-six ballades joyeuses"*, Paris 1873 XIX p. 79, XVI p. 70.
**) BANVILLE, *Petit traité*, p. 50.

der heutigen französischen Aussprache der Grund von Beschrän kungen des Reimes geworden ist, die heute ohne Kenntniss d historischen Grundes unbegreiflich sind. In den grossen franz sischen Dichtern der classischen Periode finden sich nun noch ei Anzahl von Reimen vor, welche der Orthographie nach zwar völl correct sind, welche aber der Aussprache nach für das Ohr heu keinen Reim mehr abgeben. Indem man fälschlicher Weise a nahm, dass bei diesen Reimen die Dichter sich darauf beschrän hätten, orthographisch richtig zu reimen, hat man diese Rein „Reime für das Auge" genannt. Nachdem auf das Irrige dies Annahme in einzelnen Fällen bereits von anderen Seiten hing wiesen war, hat BELLANGER in seinem oben angeführten Werl vollständig nachgewiesen, dass diese Reime, welche heute n noch für das Auge existiren, zur Zeit, wo sie angewendet wu den, auch für das Ohr Gleichklang erzeugten.. Da die Werke d classischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts trotz vieler ihnen beobachteter Beschränkungen, welche die moderne Dichtu abgeschüttelt hat, im Grossen und Ganzen noch für die heuti Verskunst grundlegend sind, so stellen wir die auf sie bezüglich Ergebnisse der Forschungen BELLANGER's im Folgenden übersich lich zusammen.

1) Der normannische Reim zweier Endungen auf *-er*, in deren eine das *r* hörbar ist, während es in der anderen stumm ist.

Beispiele: *cher* und *arracher; fiers* und *premiers.*

(89) **1.** Reime von *er* mit lautendem *r* auf *er* mit stumme *r* kommen nach QUICHERAT's Mittheilung von Anfang der franz sischen Dichtung an bis zur zweiten Hälfte des siebzehnten Jah hunderts beständig vor. In CORNEILLE sind diese Reime no häufig (*mer* und *ramer*, Jupi*ter* und méri*ter*, en*fer* und triom*phe cher* und tou*cher*, *l'air* und par*ler* werden von QUICHERAT be spielsweise citirt); in MOLIÈRE und LA FONTAINE sind sie sch seltener; in BOILEAU und RACINE sind sie ganz selten, denn d vollständige für diese Schriftsteller von QUICHERAT aufgeführ Liste lautet: *altiers* und *fiers*, *hier* und *Garnier* in BOILEAU; *fi*

und *associer*, *fiers* und *foyers*, *approcher* und *cher*, *marcher* und *cher*, *cher* und *chercher*, *cher* und *arracher*, *premiers* und *fiers* in RACINE. Noch VOLTAIRE erlaubt sich hin und wieder solche Reime.

2. Nach den in Artikel 78 und 79 aufgeführten Aussprache-regeln des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ist es klar, dass die angeführten Reime im siebzehnten Jahrhundert auch für das Ohr bestanden haben, indem die Infinitive und Adjectiva, in denen das *r* heute stumm ist, damals mit hörbarem *r* gesprochen wurden. In allen diesen Reimen klangen also die Endungen **beider** reimenden Wörter wie *erre* (im Plural wie *erce*). Weil aber die Reime dieser Art schon sehr früh von verschiedenen Schriftstellern getadelt werden, so ist ein besonderer Nachweis für ihre Aussprache wünschenswerth.

3. **a.** Mehrere Schriftsteller, welche QUICHERAT anführt, tadeln diese Reime, welche normannische*) genannt wurden, nicht deshalb, weil sie nöthigen das heute stumme *r*, z. B. in den Infinitiven auszusprechen, sondern weil sie nöthigen das vorhergehende *e*, welches ein *e fermé* sein soll, wie ein *e ouvert* auszusprechen. Diess ist der erste Schritt in BELLANGER's Nachweis.

α. Das von QUICHERAT angeführte *An des sept dames* sagt, bei diesen Reimen werde derselbe Fehler begangen, wie wenn man *ance* mit *ence*, *ans* mit *ens*, *ant* mit *ent* reime. Der Tadel bezieht sich also auf den Vocal der Reime. Vergl. S. 225, **4) a).**

β. Das ausführliche Citat QUICHERAT's aus PORT-ROYAL (1663) tadelt die normannischen Reime ganz unzweideutig nur wegen des Reimes von *e fermé* auf *e ouvert*.

γ. QUICHERAT's Citat aus DE LACROIX tadelt ebenfalls nur den Reim der verschiedenen *e*-Laute und eben so dasjenige aus MALHERBE, obwohl letzteres nicht ganz deutlich sich ausdrückt.

---

*) Weil die Normannen *e ouvert* statt *e fermé* in den Infinitiven auf *-er* sprachen (VAUGELAS). DE BÈZE (1584) wirft indessen den aquitanischen Dichtern den hässlichen Klang der Reime *disputer* und *Jupiter*, *hiver* und *arriver* u. s. w. vor.

b. Zweitens weist BELLANGER nach, dass im siebzehnten Jahrhundert das in der einen Endung des normannischen Reimes heute stumme *r* zwar in der gewöhnlichen Rede bereits vielfach unterdrückt wurde, dass es aber im öffentlichen Vortrage und bei der Declamation von Versen gesprochen wurde.

α. VAUGELAS (1647. *Remarques sur la langue françoise, utiles à ceux qui veulent bien parler et écrire*), der die normannischen Reime heftig angreift, spricht seine Verwunderung aus, dass man in der öffentlichen Rede, auf der Kanzel und vor Gericht anders spreche als gewöhnlich, indem man den doppelten Fehler begehe, das *r* der Infinitive auf *-er* ganz stark (bien forte) und obenein das *e* ganz offen (fort ouvert) auszusprechen. Als er einigen seiner Freunde darüber Vorstellungen gemacht habe, sei ihm erwidert worden, dass diese Aussprache nachdrücklicher scheine und aus dem Munde des Redners vollklingender in die Ohren des Zuhörers falle. Der Angriff von VAUGELAS constatirt also die Aussprache des *r* und ist somit der beste Beweis, dass die normannischen Reime für das Ohr berechnet waren.

β. Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts setzte die Pariser Akademie zwei Commissionen zur Feststellung der Ausspracheregeln ein. Die Secretäre dieser Commissionen waren P. TALLEMANT und REGNIER-DESMARAIS. REGNIER-DESMARAIS (1706 *Traité de la Grammaire françoise*) sagt ausdrücklich, das *r* der Infinitive werde in der gewöhnlichen Rede (*conversation*) zwar nicht gesprochen, dagegen lasse man in der getragenen Rede z. B. im öffentlichen Vortrage oder bei der Declamation von Versen das *r* immer hören. TALLEMANT (1698. *Remarques et décisions de l'Académie françoise*) sagt, dass Einige behaupten, man könne das *r* nicht sprechen, ohne dass das *e* offen werde, wofern man sich nicht ganz besonders dabei Mühe gebe; doch tadelt nach ihm die Akademie diese offene Aussprache des *e* nicht. Alles was man dagegen anführen könne, sei nur dass die gewöhnliche Rede dieses *e* nicht offen spreche. — Auch hier ist bemerkenswerth, dass man vielmehr die Aenderung im Laut des *e* als die Aussprache des *r* hervorhebt.

γ. Die hauptsächlichsten Schriftsteller des siebzehnten Jahrhun-

derts, welche die Aussprache behandeln, sind mehr oder weniger
lle gegen die Ansicht von VAUGELAS, indem sie die Aussprache
es *r* aufrecht erhalten.

δ. Die Stelle von MOURGUES (*Traité de la poësie françoise*),
e QUICHERAT nach der ersten Ausgabe von 1685 anführt, tadelt
e normannischen Reime, weil das Ohr sie im Munde derjenigen,
e nicht Verse zu lesen gewöhnt sind, verurtheile; denn in der
wöhnlichen Sprache sei das *r* stumm. MOURGUES bestätigt also
r die Aussprache des *r* in der Declamation.

c. In den Adjectiven und Substantiven auf *-ier* wurde nach
GNIER-DESMARAIS's Angabe das *r* in der getragenen Rede immer
sprochen. Die Reimlexica von 1625 und 1667 bestätigen diess.

d. Dass die Eigennamen auf *-ier* mit hörbarem *r* gesprochen
rden, zeigt der Umstand, dass die Orthographie jener Zeit oft
lier statt *Molière* schreibt. Damit ist insbesondere BOILEAU's
m *hier* und *Garnier* erklärt.

e. QUICHERAT's Ansicht, dass zwar zur Zeit der altfranzösi-
en Poësie das *r* gesprochen wurde, dass es aber bereits gegen
le des fünfzehnten Jahrhunderts und ganz sicher zur Zeit COR-
LLE's bereits verstummt war, ist also unrichtig. Die Schrift
FABRI (1521. *Le grand et vray art de pleine Rhetorique*), auf
che er sich beruft, schreibt ausdrücklich das Verstummen des
m Wortschluss nur dann vor, wenn nach der Aussprache des
rtes keine Pause gemacht wird; da nun am Versschluss eine
se stattfindet, so muss nach FABRI's Vorschrift offenbar am
sschluss das *r* gesprochen werden.

4) In Bezug auf den Umstand, dass VOLTAIRE noch, obwohl
die normannischen Reime heftig tadelt, *léger* mit *l'air, légers*
fers und dass ROUSSEAU *léger* mit *cher* reimt bemerkt BEL-
NGER, dass bis 1768 alle Grammatiken das Wort *léger* zu
jenigen Worten stellen, deren *e* offen und deren *r* hörbar ist.
o haben auch VOLTAIRE und ROUSSEAU diese Reime für das
r berechnet.

Durch die Untersuchungen BELLANGER's ist somit die bereits
n BURGUY in seiner Grammatik vertretene Ansicht, dass in den
rmannischen Reimen das *r* gesprochen wurde, bestätigt worden.

2) Reim des Diphthongen *oi* mit der Aussprache *o͡a* auf den Diphthongen *oi* mit der Aussprache eines *e ouvert* und der heute üblichen Orthographie *ai*.

Beispiele: *paroître* und *cloître*, *françois* und *fois*.

I. Geschichte der Aussprache des Diphthongen oi.

Aus etymologischen Gründen und aus der Vergleichung d Assonanzen der ältesten französischen Dichtung, sowie aus d Wiedergabe französischer Wörter in fremden Sprachen komm Diez zu dem Schluss, dass die älteste Aussprache dieses Dip thongen buchstäblich *oi* mit dem Gewicht auf dem ersten Voc gewesen ist, indem z. B. aus *gloria* zunächst *glóira* entstand. Von derjenigen Zeit an, aus welcher ausdrückliche und bestimm Nachrichten über die Aussprache dieses Diphthongen vorliege kann man die Geschichte seiner Aussprache folgendermassen ku zusammenfassen:

Die noch heute in den Provinzen Frankreichs fast allgemei Aussprache, in welcher das *i* von *oi* wie ein *e ouvert* lautet, welcher also *oi* wie *ŏ̂e* (oder ungefähr *o͡uè*) gesprochen wird, w im sechzehnten Jahrhundert im allgemeinen die allein üblich Gegen Mitte dieses Jahrhunderts nimmt der Hof unter Cathari von Medici durch den Einfluss der Italiener, welchen die Au sprache des *oè* schwer fällt, die Aussprache des *oi* als eines ei fachen *e ouvert* (*oi* = *è* oder = *ai*) theilweise an, eine Aussprac des *oi*, welche durch den normannischen Dialect mit veranlas und unterstützt wurde, indem dieser in einer beschränkten Anza von Wörtern und Formen das *oi* wie *ei* sprach. Die moder Aussprache des *oi* als *e ouvert* wird auf diese Weise im sie zehnten Jahrhundert für einen Theil der französischen Wör in der Sprache des gewöhnlichen Lebens die übliche, während der öffentlichen Rede auf der Kanzel und vor Geric sowie in der Declamation die ursprüngliche volle („à bouc pleine") Aussprache *oè* gebräuchlich war. In der erst Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war die volle Au sprache, obgleich sie von einigen competenten Beurtheilern noch

*) Diez, l. c. I, p. 432.

billigt wurde, alterthümlich geworden; nur diejenigen Wörter, in welchen heute *oi* wie *o͡a* gesprochen wird, hatten noch die Aussprache *o͡è* oder *o͡uè* bewahrt. Indem in diesen Wörtern der *e*-Laut des *è* immer offener gesprochen wurde, ging in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in ihnen der Diphthong *oi* in *o͡a* über, so dass die heutige Aussprache von *oi* als *o͡a* als eine sehr spät entwickelte erscheint und als durchaus modern bezeichnet werden muss.

Zur Begründung dieser Angaben dienen folgende Einzelheiten, welche Bellanger angiebt:

1) **Sechzehntes Jahrhundert.** a. Die abweichende Aussprache der Normannen *oi* = *è* wird von Geoffroy Tory, Dubois und Beza bezeugt.

b. Die allgemeine Aussprache *o͡è* wird durch alle Grammatiker bezeugt, welche damals die Orthographie mit der Aussprache in Einklang bringen wollten und welche sämmtlich *oi* durch *oè* ersetzen. Ausserdem ist diese Aussprache durch die Schriften derjenigen Grammātiker, welche sich gegen die italienische Aussprache erhoben, ganz unzweideutig erwiesen.

c. Die italienische Aussprache *oi* = *è* wird von Beza (siehe die bei Diez I p. 434 angeführte Stelle) und unter anderen Schriftstellern am ausführlichsten von H. Estienne berichtet. In der Schrift „*Deux Dialogues du nouveau langage françois italianisé, et autrement desguisé, principalement entre les courtisans de ce temps, par Jean Franchet, dict Philausone.* Genève 1578“ macht H. Estienne die Italiener und die ihnen nachäffenden Hofleute, welche *oi* wie *è* statt wie *oè* aussprechen lächerlich; die Italiener, sagt er, sprechen *Francès* und *Francèse* aus, weil in ihrer Muttersprache das Wort *François* „*Francese*“ heisst. Aus seiner in gerechter Entrüstung abgefassten Schrift geht hervor, dass bei Hofe die alte Aussprache *oè* bereits für pedantisch galt.

2) **Siebzehntes Jahrhundert.** a) Der Grammatiker Maupas (*Grammaire et syntaxe françoise.* Paris 1625) berichtet, dass die Aussprache von *oi* durch die thörichte Nachahmung der Unwissenheit der Fremden am Hofe unsicher geworden sei. Diese sprächen das *oi* wie

e ouvert oder vielmehr wie *ai*; aber von den Gelehrten und den Rednern an den Gerichtshöfen des Pariser Parlaments werde die alte natürliche Aussprache *oè* beobachtet. —

b. VAUGELAS (1647) bestätigt die Aussprache *oè* an den Gerichtshöfen und behauptet, die Aussprache *è* sei nur bei Hofe angenommen. —

c. CHIFFLET (*Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise.* Bruxelles 1682) sagt, es sei weicher und unter denjenigen, welche gut aussprechen, üblicher „je parl*ais*" zu sprechen, doch sei auch die Aussprache „je parl*ois*" nicht falsch, weil viele guten Redner vor Gericht und auf der Kanzel diese Aussprache beobachteten.

d. TALLEMANT (1698) als Vertreter der Meinung der Académie (vgl. oben S. 264) sagt: „Die Prosa mildert die Aussprache vieler Wörter z. B. von cr*oi*re, welches sie cr*ai*re, von les Franç*ois*, welches sie les Franç*ais* ausspricht. Aber die Dichtung, wenn sie reimt, stellt die wahre Aussprache wieder her und spricht cr*oi*re eben so aus wie gl*oi*re, Franç*ois* eben so wie l*oix*, selbstverständlich wenn es ihr passt, denn sie kann auch wie succ*ès* aussprechen.

3) Achtzehntes Jahrhundert. Erste Hälfte. a. Der Akademiker DUCLOS bedauert die Neigung *oi* wie *è* zu sprechen, indem er anführt, dass man die Aussprache *oè* in den Verbalendungen und in verschiedenen Hauptwörtern z. B. *François* aufgegeben habe.

b. VOLTAIRE, in seiner Schrift über CORNEILLE, sagt allerdings einmal, dass man zu CORNEILLE's Zeiten *oi* wie *è* gesprochen habe; aber drei Mal sagt er ausdrücklich das Gegentheil. (Die betreffenden Stellen finden sich bei QUICHERAT p. 349.)

4) Achtzehntes Jahrhundert. Zweite Hälfte. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts rathen die Grammatiker dem *e ouvert* des Diphthongen *oi* einen dem *a* sich nähernden Klang zu geben. Im Verlauf des Jahrhunderts wird immer mehr gerathen, den Laut des *e* offener zu machen.

a. Die Neuerung der Aussprache *bois* = *bouas* statt *boès* wird von BUFFIER 1709 (*Grammaire françoise*) getadelt.

b. Noch 1762 verzeichnet DOUCHET (*Principes généraux de l'Orthographe françoise*) nur einige Wörter wie *bois, pois, mois, lois* u. s. w.,

welche wie *boua, poua, moua* u. s. w. gesprochen werden sollen, indem man das starke *o* in ein schwaches *ou* und das schwache *e* in ein sehr offenes dem *a* sich näherndes *e* verwandeln solle.

c. Im Jahre 1767 giebt FÉRAUD im *Dictionnaire grammatical de la langue françoise* denjenigen Wörtern, welche nicht den Laut *ais* angenommen haben, die heute übliche Aussprache *o͡a*.

5) **Schlussbemerkung.** Ganz vorübergehend machte sich bereits im sechzehnten Jahrhundert die Aussprache des *oi* wie *oa* in einzelnen Wörtern z. B. *trois mois* = *troas moas* bemerklich und sogar in Wörtern, welche ursprünglich und heute den Diphthongen *ai* haben. Z. B. *je fay, je vay* wurden *je foas, je voas* ausgesprochen. Diese Narrheit, als welche sie H. ESTIENNE den Höflingen vorwirft, verschwand aber schnell.

II. Die Schreibart ai statt oi.

Da, wie wir sahen, bereits im siebzehnten Jahrhundert in einer grossen Anzahl von Wörtern in gewöhnlicher Rede *oi* wie *ai* gesprochen wurde, so kann es nicht verwundern, wenn 1675, also in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, der Advocat BÉRAIN vom Parlament von Rouen vorschlug in diesen Wörtern auch die Schreibart *ai* statt *oi* anzuwenden. Dadurch sollte, wie er richtig bemerkte, dem Uebel abgeholfen werden, dass dasselbe geschriebene Zeichen *oi* bald wie *è* bald wie *oüè* zu lesen sei. Aber weder das Publicum noch die Académie nahm diesen Vorschlag an. VOLTAIRE erneuerte BÉRAIN's Vorschlag und führte ihn in seinen Schriften durch, ohne die gegentheilige Meinung D'ALEMBERT's und der Académie zu beachten. Dennoch wurde die Orthographie VOLTAIRE's nach seinem Tode vollständig vergessen, bis sie durch den Corrector der Druckerei des Moniteur POLLAS am 1. November 1790 in den Moniteur eingeführt wurde. Durch dieses Blatt verbreitete sich dann die noch heute übliche Orthographie schnell und gewann die Oberhand, wenn auch noch hier und da, namentlich in Ausgaben französischer Classiker, die alte Orthographie beibehalten ist. Die Académie nahm die neue Orthographie erst 1835 in ihrem Wörterbuch an.*)

* LESAINT, *Traité de prononciation* p. 97 u. 98.

III. Die Reime mit dem Diphthongen oi.

1) Nach der Akadémie (I, 2, *d*) konnten die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts nach Belieben zwischen beiden Aussprachen *oè* und *è* des Diphthongen *oi* wählen. Th. CORNEILLE zog nach einer Bemerkung in seinen Anmerkungen zu VAUGELAS in der gewöhnlichen Rede die Aussprache *è*, im öffentlichen Vortrage die Aussprache *oè* vor. Auch die grossen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts zogen im Allgemeinen die Aussprache *oè* vor, wodurch es sich erklärt, dass in ihnen die Imperfect- und Conditionalendungen auf *-ois*, wie MOURGUES bemerkt hat, fast nie mit den Wörtern auf *ais* (wie z. B. *j'aimois* mit *jamais*) reimen. MÉNAGE (*Observations sur la langue françoise* 1672) und D'OLIVET (*Remarques sur la langue françoise* 1767) rathen den Dichtern in ihren Reimen, dasjenige Wort, welches **unzweifelhaft** die ältere Aussprache bewahrt habe, als erstes Wort des Reimes zu verwenden, damit der Schauspieler oder der Leser gar nicht in Zweifel gerathen können.

Wir theilen nun die von QUICHERAT angeführten Reime auf *oi* nach ihren Endungen in drei Gruppen ein, die wir der Reihe nach durchgehen und durch die Anführungen BELLANGER's erklären.

2) Reime der Zeitwörter auf *-oître*. a) Unter den Zeitwörtern auf *-oître* haben *paroître* und *connoître* die Aussprache *-aître* sehr früh angenommen, wie CHIFFLET ausdrücklich bemerkt. Daher findet man die Reime dieser beiden Zeitwörter mit Wörtern auf *-être* und *-aître* besonders häufig. Die bei QUICHERAT angeführten Reime

von *paroître* mit *traître* (CORN.), mit *être* (BOIL.), mit *maître* (RAC. und MOLIÈRE), mit *fenêtre* (LA FONTAINE),

von *disparoître* mit *prêtre* (RACINE),

waren also im siebzehnten Jahrhundert eben so correct, wie sie es heute sind, und wurden damals wie heute ausgesprochen. Auch gehören sie ja nicht zu den „Reimen für das Auge".

b) Die Zeitwörter *croître* und *accroître* werden im siebzehnten Jahrhundert nach VAUGELAS wie *craître* und *accraître* gesprochen.

Nach REGNIER-DESMARAIS ist die Aussprache *craître* die gewöhnliche; nach der Ausgabe des Jahres 1741 der Grammatik von BUFFIER ist bei allen Zeitwörtern auf *-oître* die Aussprache *oi=è* gestattet. Verbindet man diese Thatsachen mit den weiter oben bemerkten, so wird sich der Reim *croître* und *maître* bei RACINE und LA FONTAINE durch die Aussprache *craître* erklären. Die Reime *accroître* und *paroître* (BOIL.), *accroître* und *connoître* (RACINE) erklären sich durch die gleiche Aussprache von *-oi* in beiden reimenden Wörtern, wobei diese Aussprache entweder *-è* oder *-oè* sein konnte. Für den Reim *paroître* und *cloître* bei BOILEAU gilt ein gleiches. Der Reim *plaît* und *s'accroît* (MOL.) erklärt sich durch die Aussprache *s'accraît.*

3) Reime auf *oid* und *oit.* Die Aussprache des *oi* als *e ouvert* wird neben anderen Wörtern*) für die Wörter *adroit, droit, froid, estroit* 1640 von A. OUDIN (*Grammaire françoise*) als zierlicher („plus mignard") bezeichnet. Auch VAUGELAS**) sagt, dass man *fraid* und *drait* ausspreche. CHIFFLET giebt die Aussprache *ai* für *oi* in den Wörtern *droit, adroit, endroit, estroit* als sehr alt an.***) RÈGNIER-DESMARAIS bezeichnet diese Aussprache in den Ableitungen vom Adjectiv *droit,* von *froid* und *roide* (so wie in den Verben *croire, noyer* und *nettoyer, croistre, connoistre, paroistre*) als die gewöhnliche. Die gleiche Aussprache ertheilt BUFFIER 1741 den Worten *endroit, froid, étroit, droit, adroit* (sowie auch *croire, noyer, nettoyer* und allen Verben auf *-oître*). Und 1767 noch schreibt FÉRAUD im *Dictionnaire grammatical* den Wörtern *froid* (so wie *crois* und *croire*) beide Aussprachen zu.

Die Reime

Belettes und *étroites* (LA FONT.), *droite* und *Annette* (ID.),
Secrète und *adroite* (MOLIÈRE), *possède* und *froide* (MOL.)

*) OUDIN führt ausserdem die Wörter *connoître, paroître, courtois, françois, courtoisie* an.

**) An derselben Stelle berichtet VAUGELAS, dass man *craire, accraire, croistre, accraistre, connaistre, paraistre, crais, saient* (= sint), *sait* (= sit) ausspreche.

***) Ausserdem auch in den Wörtern *connoistre, paroistre, soit* und *soient*

erklären sich also durch die Aussprache des *oi* als *e ouvert*.

Die Reime

maladroit und *perdroit* (CORNEILLE), *disoit* und *droit* (LA FONT.)
endroit und *souffroit* (LA FONT.), *froid* und *observoit* (LA FONT.)
surprendroit und *endroit* (MOL.)

sind durch die gleiche Aussprache des *oi* in beiden reimende Wörtern entweder als *oè* oder *è* zu erklären. Die Aussprache *è* ist in diesen dem siebzehnten Jahrhundert angehörigen Reime als die gebräuchlichere in der getragenen Rede anzusehen.

4) Reime auf *oi, oie, ois*. Durch die gleiche Aussprache des *oi* als *oè* in beiden reimenden Wörtern sind die Reime

connoi und *toi* (CORN.), *connoi* und *moi* (CORN. und MOL.),
reconnois und *fois* (RAC.), *lois* und *françois* (BOILEAU und RAC.)
françois und *exploits* (RAC.), *bourgeois* und *françois* (LA FONT.)
joie und *monnoie* (LA FONT. und MOL.)

zu erklären. In Bezug auf *monoye* sagt MOURGUES noch 1725 dass der gewöhnliche Gebrauch derjenige der Aussprache *oè* sei, obwohl es auch Beispiele der Aussprache *ai* gebe.

5) ROUSSEAU's Reim *endroit* und *écrivoit* darf sowohl durch die Aussprache *endrait* und *écrivait* wie durch die Aussprache *endroèt* und *écrivoèt* erklärt werden. Entsprechendes gilt von dem Reime *froid* und *croiroit* dieses Dichters, während sein Reim *exploits* und *françois* durch die Aussprache *oi* = *oì* begründet wird. Unter Hinweis auf BUFFIER's und FÉRAUD's Angaben bemerkt BELLANGER mit Recht, dass VOLTAIRE zu dem Reim *être* und *croître* durch den zu seiner Zeit noch üblichen Gebrauch *croître* wie *craître* zu sprechen befugt gewesen sei.

3) Reim des Diphthongen *eu* mit der Aussprache *œu* mit dem Vocal *u*.

Beispiel: *émeute* und *dispute*.

(91) Nach den Untersuchungen von DARMESTETER*) hat der Diphthong *eu* bereits im sechzehnten Jahrhundert die beiden ver-

*) Romania, Juli 1876.

schiedenen Aussprachen besessen, die ihm heute zukommen, und die beiden verschiedenen Laute desselben waren unter die verschiedenen Wörter nahezu in derselben Weise wie heute vertheilt. Nur eine Anzahl von Wörtern schwankte zwischen beiden Aussprachen. Welches diese Wörter waren, ist nicht genügend festgestellt. Von Reimen des Diphthongen *eu* mit der Aussprache *œu* ist bei den grossen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts nur der Reim von *émeute* mit *dispute* und *députe* bei La Fontaine anzutreffen. Da Bellanger durch zahlreiche Citate, die sich bis in das Jahr 1767 erstrecken, bewiesen hat, dass das Wort *émeute* im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auch *émute* gesprochen wurde (während *meute* nicht *mute* lautete), so sind diese Reime als zu La Fontaine's Zeit für das Ohr vorhanden erwiesen. Wenn Voltaire noch im achtzehnten Jahrhundert den Flussnamen *Eure* mit *nature* und *structure* reimt, so ist anzunehmen, dass dieser Name zu Voltaire's Zeit auch *Ure* lautete.

Die wirklichen Reime für das Auge in den modernen Dichtern.

(92) Wenn die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts Reime wie *soldats* und *Ménélas, Carlos* und *mots, confus* und *Pyrrhus* gebrauchen, so waren diese Reime, wie in den Artikeln 78 und 79 gezeigt wurde, durch die Aussprache jener Zeit begründet. Wenn aber die modernen Dichter, wie es der Fall ist, sich noch heute die Freiheit nehmen, die Endungen *as, is, os, us* mit hörbarem *s* auf die entsprechenden Endungen mit stummem *s* zu reimen, so sind diese Reime heute wirklich nur noch für das Auge vorhanden. Reime wie *Pallas* mit *coutelas, assis* mit *Chrysis, Atropos* mit *repos, Vénus* mit *nus* sind als blosse Assonanzen zu betrachten und wenn die Dichter der romantischen Schule, die die Schönheit des Reimes sonst zum Gesetz erheben, sich mit solchen Assonanzen begnügen, so verstossen sie gegen ihr eignes Grundprincip. Der Gebrauch dieser Reime wird daher mit Recht von Banville untersagt, obwohl er so sehr eingebürgert ist, dass z. B.

das Reimlexicon von QUITARD aus diesem Grunde die Endungen auf ein hörbares *s* von denen auf ein stummes *s* gar nicht scheidet. Der Reim des Wortes *monsieur* auf ein Wort der Endung *eur* z. B. *flatteur* ist ebenfalls ein schlechter Reim, den die Franzosen im „genre familier“ durchgehen lassen.

Achter Abschnitt.

Reimfolge und Strophenbildung.

3) Zu den Beschränkungen, welche im Französischen die
; des einzelnen Reimes ohne Grund einengen, tritt noch
nisches Gesetz, welches unter dem Namen des Gesetzes
imfolge (*Loi de la succession des rimes*) die gegenseitige
lung der einzelnen Reimpaare unter sich beschränkt. Dieses
lässt sich folgendermassen aussprechen: Auf einen männ-
Reim darf nicht unmittelbar ein von ihm verschiedener
nännlicher Reim folgen und eben so wenig auf einen weib-
Reim ein von ihm verschiedener neuer weiblicher Reim.
vie man auch sagen kann: Zwei männliche Verse,
nicht auf einander reimen, müssen wenigstens
einen weiblichen Vers getrennt sein; eben so
n zwei weibliche Verse, wenn sie nicht auf einander
n, wenigstens durch **einen** männlichen Vers ge-
sein. Hiernach ist z. B. folgende Strophe aus der ano-
Fabelsammlung der Ysopets (XIV. Jahrhundert) heute
ıft:

Le criquet (La cigale) ot disette
En yver, et povrette,
Au formi est *venu;*
En plorant li *requist*
Que bonté li *feist*
D'un peu de blé *menu.*

ıuf den männlichen Reim *venu* folgt unmittelbar der davon
ɔdene männliche Reim *requist* und auf den männlichen

Reim *feist* folgt unmittelbar der davon verschiedene männliche Reim *menu*. Nach dem Gesetz der Reihenfolge ist es ferner unter anderem unmöglich, Strophen aus lauter männlichen oder aus lauter weiblichen Reimen zu bilden, wie letzteres in folgender Strophe der Fall ist, welche der Ode *Sur l'immortalité* von Du Bellay (1524—1560) entnommen ist:

L'un aux clameurs du palais *s'étudie;*
L'autre le vent de la faveur *mendie:*
Mais moi, que les grâces *chérissent,*
Je hais les biens que l'on *adore;*
Je hais les honneurs qui *périssent*
Et le soin qui les cœurs *dévore:*
Rien ne me plaît, fors ce qui peut *déplaire*
Au jugement du rude *populaire.*

Das Gesetz der Reimfolge schliesst einen doppelten Widersinn ein. Einmal weil es ohne inneren Grund Reimverbindungen untersagt, welche möglicher Weise sehr wohllautend sein können. Sodann aber weil es in der heutigen Sprache nur noch für das Auge, nicht aber für das Ohr besteht. Denn wenn auch ein Theil der weiblichen Reime, wie z. B. diejenigen mit dumpfen Endungen (*paisible, terrible*) im Charakter von männlichen Reimen abweicht, so ist diess doch nicht bei allen weiblichen Reimen der Fall. Kein Ohr wird dem Reime *mère* und *enterre* einen anderen Charakter als dem Reime *mer* und *enfer* beimessen; kein Ohr wird entscheiden können, ob *or* und *essor* ein männlicher oder ein weiblicher Reim ist. Selbst viele von denjenigen weiblichen Endungen, welche im Innern des Verses noch sylbenbildend sind, weil ihnen ein consonantischer Anlaut folgt, verstummen am Versende, wo diese Bedingung fortfällt. Es wird also heute thatsächlich das Gesetz für das Ohr in jedem Augenblick gebrochen. Aber selbst zu der Zeit, wo das Gesetz, das der älteren Dichtung unbekannt war, gegeben wurde, nämlich im sechzehnten Jahrhundert, kann es in der Declamation für das Ohr nicht existirt haben. Denn bereits das sechzehnte Jahrhundert kannte ein völliges Verstummen des *e muet*. So sagt z. B. Tabourot (*Dictionnaire des Rimes fra-*

poises 1572 und 1588): „Obwohl das weibliche *e* im Inneren des Verses seine Sylbe so gut wie eine männliche Endung ausfüllt, so hat es doch am Versende keine Kraft, sondern erlischt in der Luft.“ Und derselbe Schriftsteller räth *Marc* mit *monarque, aspic* mit *picque,* die Endung *ef* mit *effe* zu reimen, indem er sich auf das Urtheil des Ohres beruft*). Nimmt man nun noch hinzu, dass im sechzehnten Jahrhundert die heute stummen Endconsonanten hörbar waren, so muss das Gesetz der Reimfolge damals für das Ohr noch öfter als heute gebrochen worden sein, indem sich z. B. die männliche Endung des Wortes *aimer* von dem weiblichen Worte *mère* nicht unterschieden haben kann.

Bellanger hat nun ganz richtig darauf hingewiesen, dass der Ursprung des Gesetzes in musikalischen Bedürfnissen zu suchen ist, indem in der Musik d. h. beim Gesang der Verse die weiblichen Endungen sich in der That immer von den männlichen unterscheiden, weil auf die stummen Endungen der ersteren eine besondere Note entfällt. Derselbe Schriftsteller hat ferner hervorgehoben, dass über keinen Punkt die alten Verslehren sich so unklar ausdrücken wie über das Gesetz der Reimfolge und dass dieses Gesetz im sechzehnten Jahrhundert überhaupt niemals wie heute formulirt worden ist.

Es wurde das Gesetz von Bouchet (1545 *Epistres morales et familières du Traverseur*) vorgeschlagen, von Du Bellay nach anfänglichem Widerstreben angenommen und von Ronsard in seinem *Art poétique* verkündet, daher es Estienne Pasquier als die „*ordonnance*“ von Ronsard bezeichnet. Alle Schriftsteller jener Zeit, die es erwähnen, insbesondere Ronsard selbst, bringen es mit der Musik in Beziehung. Du Bellay entschuldigt sich an einer Stelle, dass er das Gesetz nicht beobachtet habe, mit den Worten: Er habe männliche und weibliche Verse nicht so ängstlich ver-

*) Tabourot schreibt allerdings vor, die weiblichen Wörter dann zu apostrophiren: *monarq', piq'*. Aus dieser Apostrophirung will Bellanger doch noch auf einen gewissen Unterschied des Klanges der Endungen *arc* und *arque* schliessen, weil in anderen Fällen die Apostrophirung nicht für das Auge, sondern zur Erzielung gleicher Aussprache angewendet wurde, z. B. wenn man *char* mit *far'* statt *fard* reimte.

bunden, wie es in den Vaudevilles und Liedern üblich sei, d durch alle Strophen nach derselben Melodie gesung würden. Um aber zu zeigen, dass er diese Sorgfalt der Rei ordnung nicht verschmähe, verweist er auf einige Oden, in den er sie angewendet habe. Nun zeigen aber diese Oden gar nic die Anwendung des Gesetzes in seinem heutigen Sinne, denn s enthalten z. B. verschiedene männliche Reime unmittelbar hint einander. Dagegen ist in allen Strophen dieser Oden die Anor nung der Reime eine unveränderliche (d. h. die Reimordnung d ersten Strophe wiederholt sich genau in allen folgenden), so da BELLANGER daraus mit Recht schliesst, dass in der lyrisch Poesie das Gesetz für beobachtet galt, sobald alle Str phen des Gedichtes eine gleiche Reimordnung hatte Für Schlagreime (*rimes plates ou suivies;* siehe weiter unten) h dagegen RONSARD allerdings den regelmässigen Wechsel mä licher und weiblicher Reime vorgeschrieben, aber auch nur „dam die Musiker sie leichter begleiten könnten".

Wohl haben französische Schriftsteller, z. B. LITTRÉ auf d mehr als zweifelhaften Werth des Gesetzes der Reimfolge hing wiesen. Dennoch hat es sich bis heute in Kraft erhalten, nac dem es sich Anfangs, halb durch ein Missverständniss, wie w zeigten, eingeschlichen. Ja der Widersinn und die leere Aeusse lichkeit der Regel ist vielen französischen Kritikern, so wen zum Bewusstsein gekommen, dass QUICHERAT „die Ehre" ihr Aufstellung für RONSARD gegen Andere in Anspruch nimmt u dass GRAMONT die Möglichkeit der Wiederkehr der alten Rei freiheit für mehr als zweifelhaft ansieht, nachdem er bemerkt, da eigentlich erst BOILEAU dem „Skandal" der freien Verbindu männlicher und weiblicher Reime ein Ende gemacht habe. D ein grosser Theil der weiblichen Reime seinem Charakter na immer noch von den männlichen Reimen unterschieden ist, wird man wohl daran festhalten müssen, bei der Bildung rege mässiger Strophen, den Reim in allen Strophen da männlich, b ziehungsweise weiblich zu nehmen, wo er in der ersten Strop männlich, beziehungsweise weiblich ist; man wird auch vielleic der Einfachheit wegen dabei beharren, kein männliches Wort

einem weiblichen zu reimen — aber das Gesetz der Reimfolge beizubehalten, dazu liegt weder ein innerer noch ein äusserer Grund vor.

Unter den romantischen Dichtern hat TH. DE BANVILLE sich in einer Anzahl von Gedichten von dem Gesetz der Reimfolge frei gemacht. In den *Améthystes*, die er allerdings absichtlich RONSARD'schen Strophenformen nachgebildet hat, finden sich zahlreiche Beispiele freier Anordnung der Reime. Z. B.

Vois, sur les violettes
Brillent, perles des soirs,
De fraîches gouttelettes!
Entends dans les bois *noirs*,
Frémissants de son *vol*,
Chanter le rossignol.

Das Gedicht *Les Baisers* derselben Sammlung ist ganz in männlichen Reimen geschrieben; die Anfangsstrophe lautet:

Plus de fois, dans tes bras *charmants*
Captif, j'ai béni mes *prisons*,
Que le ciel n'a de *diamants;*
Et pour tes noires *trahisons*
J'ai versé plus de pleurs *amers*
Que n'en tient le gouffre des *mers*.

Aber auch noch andere Gedichte als diejenigen der *Améthystes* zeigen derartige Abweichungen vom Gesetz der Reimfolge. So ist das Gedicht an PHILOXÈNE BOYER in den *Odelettes* ganz in weiblichen Reimen geschrieben. Die Anfangsstrophe desselben lautet:

David, tendre comme des *femmes*,
Dans un chant aux notes *divines*,
Pour faire soupirer deux *âmes*
Croise des rimes *féminines*.

Höchst merkwürdig ist endlich ein Gedicht BANVILLE's, in welchem männliche Verse mit weiblichen gereimt sind und das wir, da es sehr vereinzelt dastehen dürfte, ganz mittheilen:

Élégie.

Tombez dans mon cœur, souvenir *confus,*
Du haut des branches *touffues!*

Oh! parlez-moi d'elle, antres et *rochers,*
Retraites à tous *cachées!*

Parlez, parlez d'elle, ô sentiers *fleuris!*
Bois, ruisseaux, vertes *prairies!*

O charmes amers! dans ce frais *décor*
Elle m'apparaît *encore.*

C'est elle, ô mon cœur! sur ces gazons *verts,*
Au milieu des *primevères!*

Je vois s'envoler ses fins cheveux *d'or*
Au zéphyr qui les *adore,*

Et notre amandier couvre son beau *cou*
Des blanches fleurs qu'il *secoue!*

Sur mon bras frémit son bras *ingénu,*
Et frissonne sa main *nue.*

Le feuillage est noir, le ciel *étoilé,*
Viens, suivons la noire *allée!*

La belle-de-nuit s'ouvre toute en *feu,*
La voûte du ciel est *bleue.*

Écoutez, ma mie, au coin du vieux *mur,*
Le rossignol qui *murmure.*

Chante ta chanson, ô doux *rossignol!*
Ta chanson qui nous *console,*

Et que pour toi seul, à côté du *lys,*
La rose ouvre son *calice!*

Des yeux tant aimés tombe un divin *pleur*
Sur ma tempe qu'il *effleure.*

O larme d'amour, trésor sans *pareil!*
Dites-moi si je *sommeille?*

Qui t'envoie, hélas! charmant *souvenir*,
Briser mon cœur qui *soupire*?

Hélas! je suis seul dans ces bois *épars*
Où résonnaient les *guitares*.

Une illusion, songe *évanoui*,
Charmait mon âme *éblouie*.

Je fatigue seul le flot de *cristal*,
L'herbe où la fleur d'or *s'étale*,

L'antre et la fontaine où croît le *glaïeul*,
Et ma voix fatigue *seule*

La forêt tremblante et l'azur du *lac*
De ma plainte *élégiaque!*

t sehr beachtenswerth, dass unter den 21 weiblichen Vers-
igen 8 einen Vocal, 10 ein *l* oder *r* und eine den scharfen
laut *s* vor dem *e muet* haben; denn bei einem vorhergehen-
Vocal ist das *e muet* immer stumm, da es nur den Vocal
; bei vorhergehender Liquida oder scharfem Zischlaut ist es
unserer Auffassung der weiblichen Endungen (vergl. Seite 12)
alls stumm, so dass wir in diesen Reimen einen Beleg für
ichtigkeit unserer Auffassung sehen können. Nur zwei Vers-
igen des ganzen Gedichtes haben vor dem *e muet* einen
ıbildenden Consonanten (*q* und *l mouillé*), dumpfe weibliche
ndungen sind dagegen gänzlich vermieden.

94) Wenn nur zwei Verse durch Gleichklang der Endungen
nden sind, so kann man den Reim einfach nennen; sind
als zwei Verse durch Gleichklang der Endungen verbunden,
isst der Reim wiederholt (*rimes redoublées*). Unmittelbar
· einander werden gewöhnlich nicht mehr als drei Verse
den Reim verbunden, sehr selten vier. Obwohl die älteste
)sische Dichtung ihre *Romans de gestes* in Versen auf einen
dichtete (*système monorime*) d. h. möglichst viel Verse des-
ı Reimes unmittelbar hintereinander setzte, ehe ein neuer
verwendet wurde, so finden sich doch in der neufranzösischen
ung Gedichte auf einen Reim (*pièces monorimes*) nur aus-

nahmsweise. Folgendes ist der Anfang einer *Épître monorime* von Th. Gautier, welche die Antwort auf eine Einladung von Ch. Garnier zum Diner bildet:

Garnier, grand maître du *fronton,*
De l'astragale et du *feston,*
Demain, lâchant là mon *planton,*
Du fond de mon lointain *canton,*
J'arriverai, tardif *piéton,*
Aidant mes pas de mon *bâton,*
Et précédé d'un *mirliton,*
Duilius du *feuilleton,*
Prendre part à ton *gueuleton,*
Qu'arrosera le *piqueton.*
Sans gants, sans faux col en *carton,*
Sans poitrail à la *Benoîton,*
Et sans diamants au *bouton,*
Ce qui serait de mauvais *ton,*
Je viendrai, porteur d'un *veston*
Jadis couleur de *hanneton,*
Sous mon plus ancien *hoqueton.*

Wenn die Reime so geordnet sind, dass stets zwei männliche [illegible] mende Verse mit zwei weiblichen abwechseln, so heissen die Re[illegible] Schlagreime (*Rimes plates ou suivies, rimes jumelles*). Z. B.

Qui frappe l'air, bon Dieu! de ces lugubres *cris?*
Est-ce donc pour veiller qu'on se couche à *Paris?*
Et quel fâcheux démon, durant les nuits *entières,*
Rassemble ici les chats de toutes les *gouttières?*
J'ai beau sauter du lit, plein de trouble et d'*effroi,*
Je pense qu'avec eux tout l'enfer est chez *moi:*
L'un miaule en grondant comme un tigre en *furie;*
L'autre roule sa voix comme un enfant qui *crie.*
Ce n'est pas tout encor: les souris et les *rats*
Semblent, pour m'éveiller, s'entendre avec les *chats,*
Plus importuns pour moi, durant la nuit *obscure,*
Que jamais, en plein jour, ne fut l'abbé de *Pure.*

Boileau, Les Embarras de Paris.

ıonsard und seiner Schule sind die Alexandriner in greimen die vornehmste und gebräuchlichste Form der ıischen Dichtung geworden, welche namentlich auch die tische Dichtung unumschränkt beherrschen. Da das Charakıche der Schlagreime der unmittelbare Wechsel des hklanges ist, so ist in ihnen die Klanggleichheit oder Klangıkeit eines männlichen und eines weiblichen Reimpaares, auf einander folgen, im allgemeinen als fehlerhaft anzu- Diesen Verstoss zeigen z. B. folgende Verse Voltaire's*):

L'impétueux Borée, enchaîné dans les *airs*,
Au souffle du Zéphyre abandonnait les *mers*.
On lève l'ancre, on part, on fuit loin de la *terre*;
On découvrait déjà les bords de l'*Angleterre*.

Henriade, I.

:echend gilt es auch als Fehler, wenn in Schlagreimen ein aar sich wiederholt, ohne dass ein von ihm verschiedenes aar derselben Art (d. h. männlichen bezüglich weiblichen kters) der Wiederholung vorangeht, wie diess z. B. in folgenersen der Fall ist**):

Soudain Potier se lève, et demande *audience*:
Chacun, à son aspect, garde un profond *silence*.
Dans ce temps malheureux, par le crime *infecté*,
Potier fut toujours juste, et pourtant *respecté*.
Souvent on l'avoit vu, par sa mâle *éloquence*,
De leurs emportemens réprimer la *licence*,
Et, conservant sur eux sa vieille *autorité*,
Leur montrer la justice avec *impunité*.

Voltaire, Henriade, IV.

die Reime so geordnet sind, dass sich die Verse zu Paaren len lassen, deren jedes einen männlichen und einen weib- Vers enthält, so heissen sie Wechselreime (*rimes croisées relacées*). Hiernach sind folgende Verse Wechselreime:

) Citat Schnatter's in seinem *Cours de Versification française, ème édition*, Berlin 1877. p. 38.
) Quicherat's Citat l. c. p. 131.

Pendant que du dieu d'*Athalie*
Chacun court encenser l'*autel*,
Un enfant courageux *publie*
Que Dieu lui seul est *éternel*,
Et parle comme un autre *Élie*
Devant cette autre *Jézabel*.
RACINE, ATHALIE, II, 9.

Denn bezeichnen lateinische Buchstaben männlichen, griechische weiblichen Reim, so ist das Schema dieser Verse $aaaaaa = aa + aa + aa$. Diese Wechselreime sind zugleich wiederholte Reime, während diess bei den folgenden Versen nicht der Fall ist:

O bienheureux mille *fois*
L'enfant que le Seigneur *aime*,
Qui de bonne heure entend sa *voix*,
Et que ce Dieu daigne instruire *lui-même!*
Loin du monde élevé, de tous les dons des *cieux*
Il est orné dès sa *naissance*;
Et du méchant l'abord *contagieux*
N'altère point son *innocence*. Id. ib.

Das Schema dieser Reime ist $aaaabβbβ = aa + aa + bβ + bβ$. Die bisher mitgetheilten Wechselreime enthalten nie einen Schlagreim; Wechselreime dieser Art werden zuweilen im Französischen noch besonders als *Rimes alternantes* bezeichnet. Indessen giebt es auch Wechselreime, welche Schlagreime enthalten; dies kann nämlich eintreten, wenn ein männliches oder weibliches Reimpaar bezüglich zwischen zwei weibliche oder zwei männliche Verse gestellt ist. Z. B.

J'entendis un son clair et frais. Une *fontaine*
Jaillissait d'un tonneau dans la pierre *sculpté*;
Limpide, brusque et prompt, le filet *argenté*
Bouillonnait en tombant dans la margelle *pleine*.
Au-dessus, des tilleuls se penchaient, *ombrageant*
L'onde où se reflétait leur image *indécise*,
Et jusqu'au porche bas et cintré de *l'église*
La fraîcheur et l'ombrage allaient se *prolongeant*.
A. THEURIET, VÉRETZ.

hema dieser Reime ist $aaaabββb = aa + aa + bβ + βb$.
n Wechselreimen müssen ebenso wie diejenigen in Schlag-
offenbar stets in gerader Anzahl auftreten. Beide Arten
ferner nie Verse mit wiederholtem Reim unmittelbar hinter
r enthalten.

ime, welche sich weder nach Art der Schlagreime noch
rt der Wechselreime in Paare sondern, heissen gemischte
(*rimes mêlées*). Dieselben entstehen zunächst, wenn eine
von Schlagreimen mit einem Einzelvers schliesst, welcher
1 Versen des vorletzten Paares reimt. Z. B.

Le Seigneur a daigné *parler*.
Mais ce qu'à son prophète il vient de *révéler*,
Qui pourra nous le faire *entendre*?
S'arme-t-il pour nous *défendre*?
S'arme-t-il pour nous *accabler*?

RACINE, ATHALIE, III, 8.

hema dieser Reime ist $aa + aa + a$. Ebenso entstehen
ıte Reime, wenn eine Anzahl Wechselreime mit einem
ers schliesst. Z. B.

Quel astre à nos yeux vient de *luire*?
Quel sera quelque jour cet enfant *merveilleux*?
Il brave le faste *orgueilleux*,
Et ne se laisse point *séduire*,
A tous ses attraits *périlleux*.

RACINE, ATHALIE, II, 9.

st das Reimschema $aa + aa + a$. In beiden Arten ge-
r Reime ist die Anzahl der Verse ungerade. Diess ist
ler Fall, wenn die gemischten Reime dadurch entstehen,
chlagreime und Wechselreime sich in beliebiger Ordnung
ı. Z. B.

Un pauvre bûcheron, tout couvert de *ramée*,
Sous le faix du fagot aussi bien que des *ans*
Gémissant et courbé, marchait à pas *pesants*,
Et tâchait de gagner sa chaumine *enfumée*.

Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de *douleur,*
Il met bas son fagot, il songe à son *malheur.*
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au *monde?*
En est-il un plus pauvre en la machine *ronde?*
LA FONTAINE, LA MORT ET LE BÛCHERON.

In diesen gemischten Reimen sind die vier ersten Wechselreime, die vier letzten Schlagreime. Zu den gemischten Reimen gehören ferner alle Verse, in welchen wiederholte Reime unmittelbar hinter einander auftreten. Z. B.

Un rat des plus petits voyait un *éléphant*
Des plus gros, et railloit le marcher un peu *lent*
De la bête de haut *parage,*
Qui marchait à gros *équipage.*
Sur l'animal à triple *étage*
Une sultane de *renom,*
Son chien, son chat, et sa *guenon,*
Son perroquet, sa vieille, et toute sa *maison,*
S'en allait en *pélérinage.*
LA FONTAINE, LE RAT ET L'ÉLÉPHANT.

Die allgemeinste Form gemischter Reime ist hiernach die beliebige Verbindung der aufgezählten besonderen Arten unter alleiniger Beobachtung des Gesetzes der Reimfolge.

(95) Die Verse eines Gedichtes können sämmtlich von gleichem Mass, d. h. sämmtlich von derselben (und eventuell mit derselben Cäsur versehenen) Sylbenanzahl sein (*vers isométriques*) oder sie sind von verschiedenem Mass (*vers hétérométriques*). Die Wahl der Verse verschiedenen Masses, welche mit einander verbunden werden, wird durch einige Rücksichten beschränkt, die wir hier hervorheben wollen und die sämmtlich darauf hinauslaufen, dass die gewählten Masse rhythmisch zu einander passen müssen.

Bereits QUICHERAT hebt hervor, dass der springende Gang siebensylbiger Verse gegen den Gang acht- und zwölfsylbiger Verse absticht und dass überhaupt zwei Verse, die sich nur um eine Sylbe unterscheiden, nicht unmittelbar auf

folgen dürfen. Denn der kürzere Vers scheine dann
ıehmer Weise zu hinken*). Diese Begründung der Regel
ı etwas für sich; doch dürfte nach unserer Ansicht das
sgesprochene Verbot wesentlich noch die Folge eines
mstandes sein. Verse, welche nur um eine Sylbe unter-
ind, können nämlich dadurch, dass der längere Vers
lich stumme Sylbe enthält, sowie durch andere Um-
f die wir im letzten Abschnitt zurückkommen, in einan-
ehen. Wenn demnach beispielsweise die Wirkung einer
ich ausser auf die Reimordnung auch noch auf den
gen Wechsel acht- und siebensylbiger oder sechs- und
ır Verse stützen sollte, so würde dadurch, dass der acht-
ırs hier und da in einen siebensylbigen überginge oder
ylbige in einen fünfsylbigen, der Strophenbau unsymme-
den. Das Verlangen also, dass zwei Verse verschiedenen
elche unmittelbar auf einander folgen, ihren gegenseiti-
schied für das Ohr deutlich abheben müssen — dieses
bedingt als geringsten Unterschied zweier auf einander
Verse denjenigen von zwei Sylben. In der That wird
terschied bei der Verbindung von Versen verschiedenen
lgemein beobachtet, so dass Abweichungen als Aus-
ırscheinen. Zu diesen Ausnahmen sind die beiden Ge-
Ferme und *Le Charbonnier* von A. THEURIET zu rech-
ıe in einem regelmässigen Wechsel acht- und siebensyl-
se geschrieben sind. Folgendes ist die Anfangsstrophe
genannten Gedichtes:

Dans une combe où l'herbe pousse
Drue, à l'abri des grands bois,
La ferme repose et la mousse
Verdit le chaume des toits.
Entre elle et la ville, deux lieues
De sombres taillis épais
Et de landes aux teintes bleues
Font le silence et la paix.

ICHERAT, l. c. p. 210.

Man kann ferner als Regel aufstellen, dass zwei verschied Versmasse um so besser mit einander stimmen, je v kommener sich der kürzere Vers dem längeren rh misch unterordnet. Eine solche rhythmische Unterord findet statt, sobald der kürzere Vers eine Sylbenanzahl be welche gleich ist der Sylbenzahl irgend eines der rhythmis Theile, aus denen der längere Vers sich bilden kann. Verse fester Cäsur paaren sich demnach gut mit Versen, d Sylbenanzahl gleich einem der Theile ist, in welche Cäsur den längeren Vers zerlegt. Verse gerader Syl anzahl ohne feste Cäsur verbinden sich gut mit einan wenn die Sylbenanzahl des einen das Doppelte derjen des anderen beträgt. Hiernach werden sich Alexandriner sechssylbigen Versen, zehnsylbige Verse mit Cäsur nach der fü Sylbe mit fünfsylbigen Versen, achtsylbige Verse mit viersyll vortrefflich verbinden, was in der That die Beobachtung best Die Verse ungerader Sylbenanzahl verbinden sich schl mit denjenigen gerader Sylbenanzahl, nur der dreisyl Vers macht eine Ausnahme, da er als Fuss in allen fran schen Versen enthalten ist. Eine sehr gute und häufig wendete Verbindung ist diejenige des Alexandriners dem achtsylbigen Verse; beide Verse sind von gerader Sy anzahl und setzen, da ihre Längen sich um ein Drittel von eina unterscheiden, deutlich von einander ab. Eine Sonderste nimmt der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten S ein, der nach einer Bemerkung von La Harpe geschaffen ist allein einherzuschreiten. Nach allgemeinem Urtheil französi Schriftsteller stimmt er sehr schlecht zu dem Alexandriner; leicht beruht diess darauf, dass die Ungleichheit seiner T schärfer hervortritt in Verbindung mit einem Verse, der aus Theilen symmetrisch zusammentritt, die dem zweiten Vers des zehnsylbigen Verses gleich sind. Am besten dürfte er noch mit dem achtsylbigen Verse verbinden.

Bei der Verbindung kurzer Verse mit langen, beoba man in unzähligen Fällen, wie diess die französischen Sch steller hervorgehoben haben, dass der kurze Vers zum Th

enigen Gedankens gemacht wird, auf den sich der Inhalt zu-
zt*). Der wesentliche Gedanke, das wirkungsvolle dichterische
l werden dann durch den kurzen Rahmen, in welchen der
thmus plötzlich herabfällt, eindringlicher hervorgehoben. Fol-
de Strophen können als Beispiel dienen:

J'avais une lunette exercée aux étoiles;
Je la pris, et la tins ferme sur l'horizon.
— Une, deux, trois — je vis treize et quatorze voiles:
Enfin, c'était Nelson.

Il courait contre nous en avant de la brise,
La *Sérieuse* à l'ancre, immobile s'offrant,
Reçut le rude abord sans en être surprise,
Comme un roi un torrent.

Tous passèrent près d'elle en lâchant leur bordée;
Fière, elle répondit aussi quatorze fois,
Et par tous les vaisseaux elle fut débordée,
Mais il en resta trois.

Trois vaisseaux de haut bord — combattre une frégate!
Est-ce l'art d'un marin? le trait d'un amiral?
Un écumeur de mer, un forban, un pirate,
N'eût pas agi si mal!
A. DE VIGNY, LA FRÉGATE LA SÉRIEUSE.

(96) Wenn sämmtliche Verse eines Gedichtes in Abtheilungen
gleich viel Versen der Art zerfallen, dass die Anordnung der
me in allen Abtheilungen die nämliche ist und dass die
sprechenden Verse aller Abtheilungen von gleichem Mass
lbenanzahl und Cäsur) sind, so nennt man jede dieser gleichen

*) „Préparations, explications, phrases accessoires, tout ce qui n'est pas
at de la strophe et le mot destiné à peindre doit entrer dans le grand
, pour ne laisser au petit vers que les effets décisifs et les mots splen-
s, car tout l'artifice du poëte doit aboutir non-seulement à harmoniser le
t vers avec le grand vers, mais en quelque sorte à faire paraître le
t vers plus long que le grand vers." TH. DE BANVILLE, *Petit traité*,
60.

Abtheilungen eine Strophe (*strophe, stance, couplet*)*). Ist eine solche Anordnung nicht vorhanden, ist also das Gedicht in gemischten Reimen geschrieben, so heissen die Verse des Gedichtes freie Verse (*vers libres*). Die freien Verse können von gleichem oder von verschiedenem Mass sein. Sie werden vornehmlich in den leichteren Gattungen der Dichtung, z. B. in der Fabel verwendet. La Fontaine ist der Meister in dieser Art von Versen. In den ernsteren Gattungen der Dichtung sind zwar auch freie Verse verwendet worden, als deren Muster die Chöre Racine's und die Cantaten von J. B. Rousseau gelten können, indessen diese Arten freier Verse theilen sich meist in geschlossene Abtheilungen, die zwar unter einander ungleich sind, die aber einzeln eine bestimmte Reimordnung erkennen lassen, in Folge deren sie den Charakter ungleicher Strophen tragen. Dagegen hat Alfred de Musset die Kunst verstanden Alexandriner nach Art freier Verse, statt in Schlagreimen oder Strophen, in gemischten Reimen zu schreiben**), wofür der früher mitgetheilte schwungvolle Anfang des *Rolla* als Probe dienen kann. In der dramatischen Dichtung (mit Ausnahme der Opern) herrscht, wie bereits früher bemerkt, der Alexandriner in Schlagreimen; der *Amphitryon* von Molière ist in neufranzösischer Sprache eines der seltenen Beispiele eines Lustspieles, welches in freien Versen verschiedenen Masses geschrieben ist. Was über die Verbindung von Versen verschiedenen Masses im vorigen Artikel gesagt wurde, gilt im Allgemeinen auch von freien Versen, nur dass in ihnen Ausnahmen häufiger sind als in den Strophen; so findet sich in den Fabeln La Fontaine's öfter ein zehnsylbiger Vers unmittelbar vor oder hinter einem zwölfsylbigen. Da die Willkür in Reimordnung und Mass des Eindruckes entbehrt, den regelmässige Strophen auf das

*) Bei den älteren französischen Schriftstellern ist der allgemeine Ausdruck für das, was wir Strophe nennen, „Stanze". In einer Ode wird dann die Stanze speciell „Strophe" und in einem Liede „Couplet" genannt. Die Schriftsteller der romantischen Schule bezeichnen oft mit dem Ausdruck Rhythmus (rhythme) den besonderen Bau der in einem Gedichte verwendeten Strophen.

**) Bemerkung Banville's, *Petit traité*, p. 158.

.en, so erfordern freie Verse von dem Dichter, der sie
ein angeborenes Gefühl für Harmonie, welches keine
etzen kann.

Die Strophen können aus lauter Versen gleichen Masses
Versen verschiedenen Masses gebildet sein (*strophes
ıes, strophes hétérométriques*). In dem ersten Fall wird
lerung durch die bestimmte Zahl und Anordnung ihrer
bildet; im zweiten Fall tritt zu dieser Gliederung noch
ɔrung durch den bestimmt geordneten Wechsel des Vers-
ınzu. Indessen ist diese letztere von untergeordneter
ʒ, da die Strophe sehr wohl ohne sie existiren kann.
ɹeim die einzelnen Glieder der Strophe in gleichmässiger
ɜetzen muss, so dürfen in einer Strophe im Allge-
ɲicht mehr als zwei verschiedene Versarten ver-
werden; denn die allzu grosse Ungleichartigkeit der
ı Reim gegliederten Theile bringt die Strophe um den
der Symmetrie und giebt ihr einen unruhigen Charakter;
fällt in ihr gleichsam abschüssig auf den unter sich
ı Stufen der Verse herab, oder springt auf ihnen in
ıssigen Sätzen hinauf. Sieht man von den für den Ge-
immten Liedern ab, so sind Ausnahmen von dieser Regel
verzeichnen; am häufigsten noch in lyrischen Gedichten,
n sie nicht direct für den Gesang bestimmt sind. Fast
ındelt es sich dann um Verse geringer Sylbenanzahl,
zwei Arten von Versen grösserer Sylbenanzahl werden
ıten aus gleichen Strophen so gut wie gar nicht ange-
Als Beispiele für die Anwendung dreier Versmasse die-
ɲde Strophen:

J'ai mis le pied dans l'étrier;
Que ton galop, mon fier coursier,
Au loin m'emporte!
Ton pauvre maître devient fou;
Il faut aller . . . je ne sais où . . .
Qu'importe? . . .
GUSTAVE NADAUD, CHEVAL ET CAVALIER.

Le vent qui se tait
Ou fait
Un bruit d'ailes
Aux bois rajeunis
Des nids
D'hirondelles . . .
MARC MONNIER, GALOP.

Le soleil s'éteindrait
Pour laisser ta blancheur plus pure,
Le vent, qui jusqu'à terre incline la forêt,
En passant n'oserait
Jouer avec ta chevelure,
Tant que tu cacheras
Ta tête entre mes bras!
TH. DE BANVILLE, ODELETTES.

Le canal endort ses flots,
Ses échos,
Et le zéphyr nous verse
Des parfums purs et doux.
Le flot nous berce,
Endormons-nous!
TH. DE BANVILLE, CHANSON DE BATEAU.

Die letzte Strophe enthält sogar vier verschiedene Versmasse, die ausserordentlich geschickt verbunden sind, indem der dreisylbige Vers den siebensylbigen Anfangsvers mit den beiden sechssylbigen Versen vermittelt; an die sechssylbigen schliessen sich die vier sylbigen naturgemäss an. —

Je grösser die Anzahl der Verse einer Strophe ist, um zusammengesetzter wird ihre Reimordnung sein. Soll also das Ohr fähig bleiben, die Gliederung durch den Reim einheitlich empfinden, so wird die Anzahl der Verse einer Strophe eine gewisse Grenze nicht überschreiten dürfen, ähnlich wie die Sylbenanzahl eines Verses nicht beliebig gross werden darf, wenn der Vers seine rhythmische Einheit bewahren soll. Und wie die Sylbenanzahl der gebräuchlichen französischen Verse Zwölf ni-

tet, so überschreitet die Anzahl der Verse in den
ılichen Strophen ebenfalls nicht die Zahl Zwölf.
die Reimordnung einheitlicher und wahrnehmbarer wird,
lauter gleiche Glieder absetzt, so wird in den Strophen
grösseren Anzahl von Versen, wo die Reimordnung ver-
wird, dieselbe dadurch ohrfälliger gemacht werden müs-
man solche Strophen aus lauter gleichen Versen bildet.
lben Gründen darf in Strophen von einer grösseren An-
Versen der einzelne Vers als das Glied, welches durch
abgesetzt wird, von nicht zu grosser Länge sein. Dies
warum Strophen von acht und mehr Versen
nittlich aus lauter gleichen Versen gebildet sind
um in ihnen der Alexandriner wenig oder gar
·wandt wird; die Sylbenanzahl der Verse solcher
geht meist über acht nicht hinaus.

Es ist bereits hervorgehoben worden, dass das wesent-
ment, welches die Strophe schafft, ihre Reimord-
Um also den Rhythmus der Strophen zu erfassen,
die Grundzüge ihrer Reimordnungen klar legen.

ssen sich zwei Classen von Strophen unterscheiden: in
sind die Reime so mit einander verbunden, dass sie sich
Weise in zwei Gruppen theilen lassen, ohne dass die
pe mit der anderen durch den Reim verbunden wäre;
deren Classe können die Reime in zwei selbstständige
:erlegt werden, die unter einander durch den Reim nicht
ınüpft sind. Der ersten Classe gehört z. B. folgende
Strophe an:

Un golfe aux vertes collines
Se mirant dans le flot clair! —
Des buffles, des javelines
Et des chants joyeux dans l'air! —
C'était la tente et la crèche,
La tribu qui chasse et pêche,
Qui vit libre, et dont la flèche
Joûterait avec l'éclair.

Victor Hugo, Le Feu du Ciel III.

Das Reimschema dieser Strophe ist *ababcccb*; es kann auf sieben Arten in zwei Theile zerlegt werden:

a + *babcccb*, *ab* + *abcccb*, *aba* + *bcccb*, *abab* + *cccb*,
ababc + *ccb*, *ababcc* + *cb*, *ababccc* + *b*.

Bei diesen Zerlegungen hängt stets der eine Theil mit dem anderen durch den Reim zusammen; z. B. bei der vierten Zerlegung hängt der zweite Theil *cccb* durch den Reim *b* mit dem ersten Theil *abab* zusammen. Man wird sogar bemerken, dass in diesem Beispiel in allen Zerlegungen der eine Theil stets einen vereinzelten Vers enthält, der in ihm reimlos bleibt, so dass also in Wahrheit einer der Theile gar keine Selbstständigkeit mehr besitzt; bei den drei ersten Zerlegungen sind dies die ersten Theile *a, ab, aba*, bei den vier übrigen Zerlegungen sind es die zweiten Theile *cccb, ccb, cb, b*. Indessen ist dies nicht immer nothwendig. Z. B. in der Strophe:

En cet habit d'étoffe ancienne,
Tu sembles, au siècle des cours,
Une noble Vénitienne.
Cette dentelle aux mille jours
Est un nid fait pour les Amours:
Watteau de la grâce idolâtre,
T'eût peinte en tes riches atours
Avec ce manteau de théâtre.

Th. de Banville, Tisbe.

lässt sich das Reimschema *ababbcbc* in zwei Theile *abab* + *bcbc* zerlegen, in deren keinem ein reimloser Vers übrig bleiben würde, die sogar jeder in sich ein geschlossenes Reimschema zeigen, die aber doch dadurch innig zusammenhängen, dass sie beide der gemeinschaftlichen Reim *b* enthalten.

Ein Beispiel für eine Strophe der zweiten Classe ist hingegen die folgende Strophe:

Venez, vous dont l'œil étincelle,
Pour entendre une histoire encor,
Approchez: je vous dirai celle
De dona Padilla del Flor,

Elle était d'Alanje, où s'entassent
Les collines et les halliers. —
Enfants, voici des bœufs qui passent,
Cachez vos rouges tabliers!
VICTOR HUGO, LA LÉGENDE DE LA NONNE.

as Reimschema dieser Strophe *ababcdcd* lässt sich in zwei Theile
ab + *cdcd* zerlegen, die jeder in sich vollkommen selbstständig
id und die mit einander durch keinen Reim zusammenhängen.

den Strophen der ersten Classe sind sämmtliche Verse mit
nander durch den Reim verkettet, so dass man sie passend als
rkettete Strophen bezeichnen kann; bei den Strophen der
eiten Classe ist dies nicht der Fall und wir wollen sie daher
verkettete Strophen nennen. Die verketteten Strophen be-
zen eine einheitliche unzerlegbare Gliederung durch den Reim
d besitzen daher eine höhere rhythmische Selbstständigkeit als
e unverketteten Strophen.

Von sehr grosser Bedeutung für die Klangwirkung einer
rophe ist ferner die Anzahl der Reime, auf welchen sie läuft.
mal macht sich ein öfter wiederkehrender Gleichklang für das
r stärker bemerklich; sodann aber hängt auch mit der Anzahl
r Reime die Verkettung der Strophe zusammen. So laufen von
n drei angeführten achtzeiligen Strophen die beiden verketteten
f drei Reimen (die erste auf *ines, air* und *èche,* die zweite auf
ne, ours und *âtre*), die unverkettete läuft dagegen auf vier
imen und es entsteht z. B. das verkettete Reimschema *ababbcbc*
s dem unverketteten *ababcdcd* dadurch, dass in letzterem der
im *c* dem Reim *b* gleich wird. Die Anzahl der Reime einer
rophe hängt von der Anzahl ihrer Verse mit ab; eine Strophe,
e z. B. auf drei Reimen läuft, muss wenigstens sechszeilig sein,
3 × 2 = 6. Jede Strophe einer ungeraden Anzahl von Ver-
n muss wiederholte Reime enthalten, da sich ihre Verse nicht
Paare theilen lassen.

Die Reime innerhalb der Reimordnung einer Strophe müssen,
jede Verbindung von Versen, das Gesetz der Reimfolge beob-
ten. Sie können sonst in mannigfachster Weise zusammentreten,

nur dürfen sie keine Schlagreime enthalten, d. h. in keiner Strophe kann eine Reimverbindung der Form *aabb* vorkommen; zwei unmittelbar aufeinander folgende und sich reimende Verse dürfen nur als einzelnes Paar auftreten, dem unmittelbar kein zweites derartiges Paar folgen darf. Diese Regel wird erst seit MALHERBE beobachtet, es finden sich aber noch bei modernen Dichtern Ausnahmen von derselben. So ist das Gedicht *Le Cor* von ALFRED DE VIGNY in vierzeiligen Strophen der Reimordnung *aabb* geschrieben. Folgendes sind die beiden ersten Strophen desselben:

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois,
Soit qu'il chante les pleurs de la biche aux abois,
Ou l'adieu du chasseur que l'écho faible accueille,
Et que le vent du nord porte de feuille en feuille.

Que de fois, seul, dans l'ombre à minuit demeuré,
J'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré!
Car je croyais ouïr de ces bruits prophétiques
Qui précédaient la mort des paladins antiques.

Das Gedicht *La Neige* desselben Dichters ist in gleichen Strophen verfasst. In Wahrheit liegen bei solcher Reimordnung gar keine Strophen, sondern nur durch den Druck getrennte Schlagreime vor. Indessen giebt es auch wirkliche Strophen, welche Schlagreime enthalten. Das Gedicht *Madame de Soubise* von A. DE VIGNY ist z. B. in achtzeiligen Strophen aus zehnsylbigen Versen und in neunzeiligen aus fünfsylbigen Versen geschrieben, die beide mit einander abwechseln und mit vier Versen in Schlagreimen beginnen. Der Anfang lautet:

„Arquebusiers! chargez ma coulevrine!
Le lansquenets passent! sur leur poitrine
Je vois enfin la croix rouge, la croix
Double, et tracée avec du sang, je crois!
Il est trop tard; le bourdon Notre-Dame
Ne m'avait donc éveillé qu'à demi?
Nous avons bu trop longtemps, sur mon âme!
Mais nous buvions à saint Barthélemy.

„Donnez une épée,
Et la mieux trempée,
Et mes pistolets,
Et mes chapelets.
Déjà le jour brille
Sur le Louvre noir;
On va tout savoir:
— Dites à ma fille
De venir tout voir."

Das Schema dieser Strophen ist *αααaβbβb* und *αααaβbbβb*; beide enthalten den Theil *αααa*, welcher vier Verse in Schlagreimen darstellt.

Das Verbot der Schlagreime in Versverbindungen der bisher angeführten Art findet seine Berechtigung in dem Umstande, dass beim Vorhandensein derartiger Theile aus Schlagreimen die ganze Strophe allzuwenig in sich zusammengehalten wird, da der von den Schlagreimen gebildete Theil *αααa* selbst wieder in zwei Theile *αα* + *αα* zerfällt. Ein gleicher Vorwurf trifft indessen diejenigen Schlagreime nicht, deren Verse von verschiedenem Maass sind. Z. B. die vierzeiligen Strophen, welche Th. de Banville an Victor Hugo richtet:

Sur ton front brun comme la nuit,
Maître, aucun fil d'argent ne luit,
Et ta tête, qu'un Dieu protége,
N'a pas de neige.

Pourtant, dans ton labeur sacré,
Tu te vois déjà vénéré,
O génie immense et tranquille,
Comme un Eschyle.

erhalten trotz der platten Reime rhythmische Selbstständigkeit dadurch, dass je der vierte Vers viersylbig ist, während die übrigen Verse achtsylbig sind. Derartige Strophen dürften also trotz des Verbotes der Schlagreime vollkommen zulässig sein.

(99) Das Gesetz der Reimfolge macht seinen Einfluss nicht nur innerhalb der einzelnen Strophen geltend, sondern unterwirft

auch noch die Aneinanderreihung der Strophen zum Gedicht unbegründeten Zwange. Wenn nämlich eine Strophe so g ist, dass ihr Anfangs- und ihr Schlussvers gleichartig d. h. l männlich oder beide weiblich sind, so verbietet das Gesetz Reimfolge zwei derartige Strophen unmittelbar auf einander zu lassen, weil dann zwei männliche oder zwei weibliche Vers schiedenen Reimes sich unmittelbar folgen würden. Hiernach z. B. folgende zwei Strophen Banville's ein Verstoss gege strenge Regel:

A la porte d'un beau *château*
Bâti pendant la Renaissance,
Une dame au riche manteau,
Les cheveux baignés d'une essence
Divine, rit au vert *coteau.*

Elle a l'œil superbe et *moqueur*;
Ses sourcils noirs aux courbes jointes
Enivrent comme une liqueur,
Et des rayons baisent les pointes
Folâtres de sa bouche en *cœur.*

Th. de Banville, A Sainte-Beuve.

Die Dichter greifen bei Strophen, die mit Versen derselbe anfangen und schliessen, zu dem Auskunftsmittel, dass sie die abwechselnd mit männlichen und mit weiblichen Verse ginnen und schliessen. Z. B.

Avec sa bouche aux coins *rieurs*
Et ses yeux verts qu'un regret baigne
De mélancoliques lueurs,
Elle a pris mon âme, elle y règne,
Et j'aime sa blonde beauté,
Faite de grâce et de *fierté.*

Elle est fantasque et *violente,*
Mais elle met dans un coup d'œil
Une caresse amollissante
Qui fond lentement mon orgueil,

Et sa voix d'enfant qui se fâche,
Sa voix boudeuse me rend *lâche.*
A. THEURIET, UNE ONDINE.

rophen dieser Art, die einander nicht völlig gleich sind, kann
ın mit GRAMONT symmetrisch nennen. Die Ausdehnung
s Gesetzes der Reimfolge auf die **Aneinanderreihung**
r Strophen ist sehr neuen Datums und war noch den
chtern der classischen Epoche des siebzehnten Jahr-
nderts unbekannt; eine Strophe wurde an sich als ein ge-
ılossenes Ganze betrachtet und war daher nicht in ihrer Reim-
lnung durch eine vorhergehende Strophe beschränkt. Erst durch
n lyrischen Dichter J. B. ROUSSEAU (1670—1741) wurde die
obachtung dieser Regel zur Vorschrift*). Die musikalischen
:xte haben sich ihr damals so wenig wie heute unterworfen,
er die modernen Dichter beobachten sie trotz ihrer Grundlosig-
it so allgemein, dass Abweichungen, wie sie sich z. B. bei
NVILLE zahlreich genug finden, als bisher zurückgewiesene
:uerungen zu betrachten sind.

Die erwähnte Regel hat auch noch einen Einfluss auf die
ıufigkeit der Anwendung der verschiedenen Strophenarten ge-
bt. Da nämlich die Bildung symmetrischer Strophen offenbar
ıe grössere Aufmerksamkeit des Dichters für Aeusserlichkeiten
: Form erfordert als diess bei der Bildung vollkommen gleicher
'ophen der Fall ist**), so sind Strophen, deren Anfangs- und
ılussvers beide männlich oder beide weiblich sind, verhältniss-
ssig seltener als diejenigen Strophen, in denen der Anfangs-
l Schlussvers ungleichartige Versendungen besitzen. Da ferner
männlichen Endungen musikalisch und rhythmisch einen feste-
Ruhepunkt bilden als die weiblichen, so ist die weitere Folge,
ss die grössere Zahl der Strophen mit einem weib-
hen Verse beginnt und mit einem männlichen Verse
ı liesst.

*) QUICHERAT, l. c. p. 574 ff.
**) Bemerkung GRAMONT's in Betreff der symmetrischen Quatrains.
MONT, l. c. p. 184.

(100) Die einfachsten Strophen sind die aus zwei, drei und vier Versen, welche bezüglich Zweizeilen, Dreizeilen, Vierzeilen (*distique, tercet, quatrain*) heissen und welche zugleich die Elemente abgeben, aus denen sich die Strophen, die eine grössere Anzahl von Versen enthalten, zusammensetzen. Dieser Eigenschaft wegen kann man sie als Strophenelemente auffassen, obwohl ihnen auch eine selbstständige Geltung zukommt.

I. Die Zweizeile. Zweizeilen nach dem Gesetz der Reimfolge geordnet bilden Schlagreime. Da eine Zweizeile nur auf einem Reime laufen kann, so fehlt ihr die Gliederung durch den Reim und sie ist somit noch nicht als Strophe, sondern nur als Strophenelement anzusehen. Die Verwendung der vereinzelten Zweizeile als Form für Epigramme, für die sich dieselbe der Kürze des Epigramms wegen noch am meisten eignet, ist in der französischen Dichtung nicht häufig. Boileau hat z. B. unter einundvierzig Epigrammen nur für zwei die Form der Zweizeile gewählt.

II. Die Dreizeile. In der Dreizeile können alle drei Verse auf einem Reim laufen, so dass sie das Schema *aaa* hat, welches wir mit t (*tercet*) bezeichnen; oder es reimen nur zwei Verse mit einander und der dritte Vers bleibt ohne Reim. Dieser letztere Fall ergiebt drei verschiedene Formen der Dreizeile, die wir, je nachdem der erste, der zweite oder der dritte Vers reimlos bleibt, bezüglich mit t_1, t_2, t_3 bezeichnen, so dass $t_1 = abb$, $t_2 = aba$, $t_3 = aab$.

Die auf einem Reim laufende Dreizeile t besitzt so wenig wie die Zweizeile die für eine Strophe nöthige Gliederung durch den Reim, so dass ihre wichtigste Rolle diejenige eines Strophenelementes ist; trotzdem ist sie in neuerer Zeit öfter verwendet worden, wofür nachstehendes Gedicht aus der Sammlung *Le Livre des Conseils* von A. Brizeux als Beispiel diene:

Quel est donc le parfum de ces brises d'avril,
Qu'en idée aspirant les lilas du courtil,
A peine de la pluie un jour nous souvient-il?

Toute heure en ce lointain rit et nous semble aisée,
Notre jeune saison pourtant mal exposée
Reçut la brume froide et la froide rosée.

O Jeunesse jetée au coin d'un carrefour,
Pour trouver ton chemin, errant tout alentour,
Et souvent par ton choix perdue, et sans retour!

Mille sentiers mauvais pour une bonne voie!
Et nul pour avertir celui qui se fourvoie,
En disant: C'est par là que le Seigneur t'envoie.

Pour lors, „Fais ce que dois, advienne que pourra!"
Et va par le sentier que ton cœur te montra:
Du plus fort bien souvent tout le savoir est là.

Non, non, je ne peux pas troubler tes jours de fête,
Blanchir avant le temps l'or d'une jeune tête,
Mais je dis: Sois prudent et préviens la tempête!

Une force sacrée est déposée en toi,
Ne jette pas au vent ce qu'envîrait un roi;
Augmente ton dépôt tel qu'un croyant sa foi.

Joyeux comme ton âge, et gai comme tes frères,
Suis d'un pas mesuré leurs courses téméraires,
A de libres élans joins des pensers austères.

Tout aux instincts naïfs, ne crains pas de savoir.
L'impassible science est pour l'homme un devoir.
En face du danger il faut périr ou voir.

Die Dreizeilen t_1, t_2, t_3 mit einem reimlosen Vers können selbstständige Strophen nur dann bilden, wenn der reimlose Vers einer Strophe seinen Reim in der folgenden Strophe findet. Dann aber sind die einzelnen Dreizeilen genau genommen für sich nicht mehr selbstständig, sondern treten untereinander zu Strophen von mehr als drei Versen zusammen. So bilden z. B. folgende Strophen:

Souvent un matelot, après un long *voyage,*
S'en va seul et pensif, marchant sur le *rivage,*
Près de la mer houleuse et sur les sables *blonds.*

Il écrase en passant les coquilles *luisantes,*
Et foule, insoucieux, les lianes *gisantes*
Des fucus crespelés et des verts *goëmons.*

Il va les yeux baissés, écartant sa *narine*
Au parfum âcre et doux de la vague *marine*
Qui monte à ses côtés avec le bruit des *flots.*

Tout est joyeux; la mer chante ses *symphonies*;
La nature placide est pleine *d'harmonies*;
Et le soleil se couche au loin sur les *îlots.*

MAXIME DU CAMP, ÉPAVE.

nur äusserlich durch den Druck Dreizeilen. In Wirklichkeit hängen je zwei dieser Dreizeilen durch den Reim zusammen und bilden sechszeilige Strophen der Form $t_3 + t_3$. Folgende Dreizeilen

Ne trouve pas étrange, homme du monde, *artiste,*
Qui que tu sois, de voir par un portail si *triste*
S'ouvrir fatalement ce volume *nouveau.*

Hélas! tout monument qui dresse au ciel son *faîte,*
Enfonce autant les pieds qu'il élève la *tête.*
Avant de s'élancer tout clocher est *caveau*:

En bas, l'oiseau de nuit, l'ombre humide des *tombes,*
En haut, l'or du soleil, la neige des *colombes,*
Des cloches et des chants sur chaque *soliveau*;

En haut, les minarets et les rosaces *frêles,*
Où les petits oiseaux s'enchevêtrent les *ailes,*
Les anges accoudés portant des *écussons*;

L'acanthe et le lotus ouvrant sa fleur de *pierre*
Comme un lys séraphique au jardin de *lumière*;
En bas, l'arc surbaissé, les lourds piliers *saxons*;

Les chevaliers couchés de leur long, les mains *jointes,*
Le regard sur la voûte et les deux pieds en *pointes*:
L'eau qui suinte et tombe avec de sourds *frissons.*

TH. GAUTIER, LA COMÉDIE DE LA MORT, PORTAIL.

hängen je drei durch den Reim zusammen und bilden neunzeilige Strophen der Form $t_3 + t_3 + t_3$.

Die italienische Terzine (*terza rima*), deren Erfindung dem Lehrer Dante's BRUNETTO LATINI zugeschrieben wird*), deren Erhebung zu einer dichterischen Form ersten Ranges aber jedenfalls DANTE's Verdienst ist, ist im sechzehnten Jahrhundert von französischen Dichtern, unter anderen von SAINT-GELAIS, BAÏF, DESPORTES, JODELLE (aber weder von RONSARD noch von DU BELLAY) versucht worden. Aber erst die moderne Dichtung hat ihr das Bürgerrecht zuerkannt und man findet bei THÉOPHILE GAUTIER, der als Meister dieser Form gilt, bei LECONTE DE LISLE und Anderen umfangreiche Gedichte in Terzinen. Ein Gedicht in Terzinen besteht aus einer beliebigen Anzahl von Dreizeilen der Form t_2, die sämmtlich dadurch unter einander zusammenhängen, dass der reimlose Mittelvers jeder Dreizeile mit den nicht reimlosen Versen der folgenden Dreizeile reimt; der reimlose Mittelvers der letzten Dreizeile des Gedichtes erhält seinen Reim durch einen Einzelvers, der den Schluss des Gedichtes bildet. Folgendes Gedicht von THÉOPHILE GAUTIER, welches seiner Schönheit wegen auch von GRAMONT als Muster angeführt wird, diene als Probe:

Terza Rima.

Quand Michel-Ange eut peint la chapelle Sixtine,
Et que de l'échafaud, sublime et radieux,
Il fut redescendu dans la cité latine,

Il ne pouvait baisser ni les bras ni les yeux,
Ses pieds ne savaient pas comment marcher sur terre;
Il avait oublié le monde dans les cieux.

*) GRAMONT, l. c. p. 175.

Trois grands mois il garda cette attitude austère,
On l'eût pris pour un ange en extase devant
Le saint triangle d'or, au moment de mystère.

Frère, voilà pourquoi les poëtes, souvent,
Buttent à chaque pas sur les chemins du monde;
Les yeux fichés au ciel ils s'en vont en rêvant.

Les anges secouant leur chevelure blonde,
Penchent leur front sur eux et leur tendent les bras,
Et les veulent baiser avec leur bouche ronde.

Eux marchent au hasard et font mille faux pas,
Ils cognent les passants, se jettent sous les roues,
Ou tombent dans des puits qu'ils n'aperçoivent pas.

Que leur font les passants, les pierres et les boues?
Ils cherchent dans le jour le rêve de leurs nuits,
Et le jeu du désir leur empourpre les joues.

Ils ne comprennent rien aux terrestres ennuis,
Et, quand ils ont fini leur chapelle Sixtine,
Ils sortent rayonnants de leurs obscurs réduits.

Un auguste reflet de leur œuvre divine
S'attache à leur personne et leur dore le front,
Et le ciel qu'ils ont vu dans leurs yeux se devine.

Les nuits suivront les jours et se succèderont,
Avant que leurs regards et leurs bras ne s'abaissent,
Et leurs pieds, de longtemps, ne se raffermiront.

Tous nos palais sous eux s'éteignent et s'affaissent;
Leur âme, à la coupole où leur œuvre reluit,
Revole, et ce ne sont que leurs corps qu'ils nous laissent.

Notre jour leur paraît plus sombre que la nuit;
Leur œil cherche toujours le ciel bleu de la fresque,
Et le tableau quitté les tourmente et les suit.

Comme Buonarotti, le peintre gigantesque,
Ils ne peuvent plus voir que les choses d'en haut,
Et que le ciel de marbre où leur front touche presque.

Sublime aveuglement! magnifique défaut!

Man sieht, dass genau genommen ein Gedicht in Terzinen ıe einzige Strophe bildet. Die französische Terzine trägt einen habenen Charakter und verwendet daher nur den Alexandriner*); gegen sind Dreizeilen mit einem Reim auch in anderen Versıssen bei neueren Dichtern zu finden. Z. B.:

Nous avons vu ce mois d'Avril
Engourdi par un froid subtil:
Le printemps était en péril.

Enfin, tout se métamorphose!
Mai, comme un jeune sein, arrose
De pourpre le bouton de rose.

Th. de Banville, Odelettes.

III. Die Vierzeile. Bis zu Marot's Zeit gab es Vierzeilen it einem Reim von der Form *aaaa*, die sogenannten *dicts* oder *ctiés***), die aber seitdem ausser Gebrauch gekommen und auch n der modernen Schule, wie es scheint, nicht wieder aufgenomen worden sind. Vierzeilen mit einem Reim von der Form *aaab*, denen der letzte Vers reimlos bleibt, sind im sechzehnten hrhundert zur Nachahmung der sapphischen Strophe verwendet rden; die drei ersten Verse sind in einigen Versuchen elfsylbig, nst allgemein zehnsylbig mit Cäsur nach der vierten Sylbe. er reimlose Vers jeder Vierzeile reimt mit den reimenden ersen der folgenden Vierzeile und den Schluss bildet eine erzeile der Form *abab*, deren Reim *a* mit dem reimlosen ers der vorletzten Vierzeile reimt. Das ganze Gedicht bildet so ähnlich wie die Terzine eine einzige Strophe von der Form *:ab + bbbc + cccd + ... + rrrs + stst.* Banville hat diese Form

*) Das seltene Beispiel einer Terzine in achtsylbigen Versen ist DRÉ Theuriet's Gedicht „*La Diane*".

**) Quicherat, l. c. p. 551.

in den *Améthystes* mit der Abänderung erneuert, dass der zehnsylbige Vers die Cäsur nach der fünften Sylbe hat. Das Gedicht mag als Probe der Form dienen:

Vers sapphiques.

Ma foi, mon espoir, mes chants fiers et doux,
Je t'ai tout donné, jusqu'à mon courroux.
Ce n'est pas assez, dit ton cœur jaloux.
Il a bien raison!

Il me faut bénir ta blonde toison,
Tes beaux yeux armés pour la trahison,
Et ton sein de neige, et le noir poison
Qu'a versé ta main!

Je les bénirai! cher ange inhumain,
Fleurisse ta bouche au riant carmin!
Et toi, si ton pied le trouve en chemin,
Foule aux pieds mon cœur.

Oui, sers de complice au passant moqueur,
Et du noir oubli rapsode vainqueur,
Mes vers frémissants chanteront en chœur
Ton nom adoré.

Jusqu'aux astres clairs je l'emporterai,
Et mon luth, peut-être un jour admiré,
Fera que l'éclat de ton front doré
Demeure immortel.

Puisse-t-il, flambeau de mon cher autel,
Éblouir de feu les divins sommets,
Et sur les piliers de saphir du ciel
Briller à jamais.

Die Vierzeilen in Schlagreimen, welche dadurch als Strophe individualisirt werden, dass der vierte Vers von anderem und zwar gewöhnlich kürzerem Mass ist als die drei ersten, sind, wie viele ausser Gebrauch gekommene Formen des sechzehnten

Jahrhunderts, in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden. Ausser der auf Seite 297 angeführten Strophe, in welcher der achtsylbige Vers mit dem viersylbigen verbunden ist, geben wir hierfür noch folgende Beispiele:

Drei siebensylbige Verse und ein viersylbiger:

La Beauté, fatal aimant,
Est pareille au diamant
Que la fange peut mouiller
Sans le souiller.

TH. DE BANVILLE, A GAVARNI.

Drei sechssylbige Verse und ein viersylbiger.

Dans Venise la rouge
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.

A. DE MUSSET, VENISE.

Die Prägung der Schlagreime zur Strophe kann auch dadurch bewirkt werden, dass zwei kürzere Verse durch zwei längere getrennt werden:

Pour toi seul l'aimable Muse,
Qui t'amuse,
Réserve encore des chansons
Aux doux sons.

CH. NODIER, A ALFRED DE MUSSET.

Wenn die Vierzeile durch den Reim gegliedert sein soll, so bietet sie zwei Formen dar, nämlich *abab* und *abba*. Die erste Form nennt man eine Vierzeile mit Kreuzreimen (*quatrain à rimes croisées*), die zweite eine Vierzeile mit umschlungenen Reimen (*quatrain à rimes embrassées*). Diese beiden Vierzeilen sind Hauptformen der französischen Dichtung und kommen sowohl als selbstständige Strophen wie als Strophenelemente fortwährend zur Verwendung. Die Vierzeilen mit umschlungenen Reimen sind, da sie die symmetrische Strophenordnung erfordern, als selbstständige Strophen seltener als diejenigen mit Kreuzreimen.

Unter den vierzeiligen Strophen aus lauter Versen desselben Masses sind diejenigen in Alexandrinern und in achtsylbigen Versen die gebräuchlichsten; diejenigen in sieben- und in sechssylbigen Versen trifft man nicht häufig, diejenigen in Versen anderer Sylbenanzahl sind selten. Folgende Strophen mögen als Proben dienen:

Vierzeilen in Alexandrinern.

Kreuzreime.

Espère, enfant! demain! et puis demain encore!
Et puis toujours demain! croyons dans l'avenir,
Espère! et chaque fois que se lève l'aurore,
Soyons là pour prier comme Dieu pour bénir!

Victor Hugo, Espoir.

Umschlungene Reime.

Depuis le jour antique où germa sa semence,
Cette forêt sans fin, au feuillages houleux,
S'enfonce puissamment dans les horizons bleus
Comme une sombre mer qu'enfle un soupir immense.

Leconte de Lisle, La Forêt vierge.

Vierzeilen in achtsylbigen Versen.

Kreuzreime.

Au mois d'avril, la terre est rose
Comme la jeunesse et l'amour;
Pucelle encore, à peine elle ose
Payer le Printemps de retour.

Th. Gautier, Lied.

Umschlungene Reime.

De ce vieux vin que je révère
Cherchez un flacon dans ce coin.
Çà qu'on le débouche avec soin
Et qu'on emplisse mon grand verre.

Th. de Banville, Les Stalactites.

Vierzeilen in siebensylbigen Versen.

Kreuzreime.

Le soleil dit à la lune:
— Que fais-tu sur l'horizon?
Il est bien tard, à la brune,
Pour sortir de sa maison.

TH. GAUTIER, LA LUNE ET LE SOLEIL.

Umschlungene Reime.

Plus Mars que Mars de la Thrace,
Mon père victorieux,
Aux rois les plus glorieux
Osta la première place.

F. DE MALHERBE, SONNETS.

Vierzeilen in sechssylbigen Versen.

Kreuzreime.

Mais avant toute chose,
J'aime au cœur du rocher,
La petite fleur rose,
La fleur qu'il faut chercher!

TH. GAUTIER, LA PETITE FLEUR ROSE.

Umschlungene Reime.

Suspens tes ravages,
Hiver rigoureux;
Aquilons fougueux,
Fuyez ces rivages.

LEFRANC DE POMPIGNAN, HYMNES.

Vierzeilen mit umschlungenen Reimen in sieben- und sechssylbigen Versen sind sehr selten*); in achtsylbigen Versen sind sie nicht häufig. Dagegen erfreuen sich Vierzeilen mit umschlun-

*) Die angeführten Beispiele für dieselben sind GRAMONT entlehnt.

genen Reimen in Alexandrinern häufiger Anwendung, ja sogar von Seiten einiger Dichter einer gewissen Vorliebe.

Die Vierzeilen, welche aus zwei verschiedenen Versarten gebildet sind, sind (abgesehen von den oben angeführten Vierzeilen in Schlagreimen) so gut wie ausschliesslich Kreuzreime. Unter ihnen treten zwei Gruppen der Vermischung hervor: in der einen wechseln die beiden verschiedenen Versmasse ab, d. h. der erste und dritte Vers sind unter sich gleichartig und ebenso der zweite und vierte Vers unter sich; in der zweiten Gruppe tolgt auf drei Verse von gleichem Mass ein Schlussvers von verschiedenem Mass. Bezeichnen v_1 und v_2 zwei Verse verschiedenen Masses, so ist $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$ das Schema der ersten und $v_1\ v_1\ v_1\ v_2$ das Schema der zweiten Gruppe. In beiden Gruppen beginnt die Strophe in der überwiegenden Mehrzahl mit dem längeren Vers und schliesst mit dem kürzeren.

1. Die Gruppe $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$.

Wie aus unseren früheren Bemerkungen hervorgeht, sind diejenigen Verbindungen bevorzugt, in welchen der kürzere Vers einen rhythmischen Theil des längeren ausmacht. Folgende Strophen dienen als Beispiele:

Der Alexandriner mit dem acht-, dem sechs- oder dem dreisylbigen Verse:

Comme le souvenir est voisin du remords!
Comme à pleurer tout nous ramène!
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort,
Noir verrou de la porte humaine.

Victor Hugo, Contemplations, V, 13.

O rossignol charmeur, les airs passionnés
Que ton gosier module,
Les bourgeons verts, l'odeur des muguets nouveaux-nés,
Tout ce printemps me brûle!

André Theuriet, Le Rossignol.

La pauvre fleur disait au papillon céleste:
„Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t'en vas."
VICTOR HUGO, CHANTS DU CRÉPUSCULE.

Von diesen Strophen ist die mittlere eine der gebräuchlichsten Vierzeilen, die letzte eine der seltensten.

Der achtsylbige Vers mit dem sechssylbigen oder viersylbigen Verse:

Viens! ne laisse pas galamment
Notre gentille escrime
Aux sots, privés également
De raison et de rime.
TH. DE BANVILLE, A CHARLES ASSELINEAU.

Gouttes d'eau, perles qu'aux matins
Le vent secoue,
Roulez sur ses cheveux châtains
Et sur sa joue!
ANDRÉ THEURIET, L'ADIEU AUX BOIS.

Von diesen beiden Strophen wird die letztere vor der ersteren aus natürlichen Gründen bevorzugt.

Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe mit dem sechssylbigen, der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe mit dem fünfsylbigen Verse:

Les nénufars, dans la mare déserte,
Fleurissaient sur les eaux,
Où se formait une enveloppe verte
A l'abri des roseaux.
TH. DE BANVILLE, A ZÉLIE.

J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,
Parce qu'on les hait,
Et que rien n'exauce et que tout châtie
Leur morne souhait.
VICTOR HUGO, CONTEMPLATIONS.

Der sechssylbige Vers mit dem viersylbigen:

Je te donne à cette heure,
Penché sur toi,
La chose la meilleure
Que j'aie en moi!
VICTOR HUGO, VOIX INTÉRIEURES.

Der siebensylbige Vers mit dem fünfsylbigen:

Il est dans l'île lointaine
Où dort la péri,
Sur le bord d'une fontaine,
Un rosier fleuri.
TH. DE BANVILLE, ODELETTES.

2. Die Gruppe $v_1\ v_1\ v_1\ v_2$.

Der Alexandriner mit dem acht- und dem sechssylbigen Verse:

Les bois sentent l'automne, et le sommeil profond
Des grands chênes baignés d'une lumière douce
Est à peine troublé par le bruit sourd que font
Les glands mûrs tombant sur la mousse.
A. THEURIET, LES CLOCHES.

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
Symbole deux fois saint, don d'une main mourante,
Image de mon Dieu!
A. DE LAMARTINE, LE CRUCIFIX.

Beide Strophen werden oft verwendet, doch ist diejenige mit dem sechsylbigen Verse noch etwas häufiger.

Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe mit dem sechssylbigen, der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe mit dem fünfsylbigen Verse:

Heureux celui qui près de toi soupire;
Qui sur lui seul attire ces beaux yeux,
Ce doux regard et ce tendre sourire!
Il est égal aux dieux.
DELILLE (nach QUICHERAT's Citat).

Le Génie en feu donne à l'âme altière
Le Commandement, ce charme vanté,
Et l'Esprit captif dans l'âpre Matière
Cède épouvanté.

TH. DE BANVILLE, A LÉON GATAYES.

Strophen in Kreuzreimen von der Form $v_1\ v_1\ v_1\ v_2$, in welchen das Hauptmass v_1 weniger als zehn Sylben zählt, scheinen kaum vorzukommen; für kürzere Masse scheinen die Kreuzreime durch Schlagreime ersetzt zu werden (vgl. S. 307).

Die Vermischung der Verse in der Vierzeile kann ausser nach den beiden besprochenen Typen $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$ und $v_1\ v_1\ v_1\ v_2$ auch noch auf andere Weise vorgenommen werden. Im Typus $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$ kann der kürzere Vers vorangehen und der längere folgen; es können zwei Verse der einen Art zwei der andern Art einschliessen, was die Form $v_1\ v_2\ v_2\ v_1$ ergiebt; es kann bei drei Versen gleicher und einem Verse abweichender Art, der Einzelvers statt am Schluss auch an erster, zweiter oder dritter Stelle vorkommen, was die Formen $v_1\ v_2\ v_2\ v_2$, $v_1\ v_2\ v_1\ v_1$, $v_1\ v_1\ v_2\ v_1$ ergiebt — alle diese Anordnungen aber werden viel seltener als die vorgeführten beiden Typen verwendet, so dass letztere den vollkommensten Bau der Vierzeilen verschiedenen Masses darzustellen scheinen. Bei dieser Gelegenheit sei daraut hingewiesen, dass natürlich die Zahl der Strophencombinationen eine sehr grosse ist, dass es aber bei einer Theorie der Strophe nicht auf die Aufzählung aller möglichen Combinationen, wie sie hier und da nach der Laune der Dichter sich finden, ankommt, sondern auf die Entwickelung der gebräuchlichsten Formen, sowie derjenigen seltneren Formen, welche aus inneren Gründen eine Zukunft haben dürften und eben deshalb in der modernen Dichtung theils neu geschaffen, theils aus älterer Zeit wieder aufgenommen worden sind.

Neunter Abschnitt.

Strophen.

(101) Die fünfzeilige Strophe oder Fünfzeile (*quintil, quintain*) ist den Strophenelementen oder den elementaren Strophen darin verwandt, dass sie nicht auf drei, sondern nur auf zwei Reimen laufen kann. Sie enthält also nothwendig drei Verse auf einen und zwei Verse auf den anderen Reim. Wenn die drei Verse auf einen Reim unmittelbar aufeinander folgen sollten, so könnte diess nur in einer der drei Verbindungen

aaabb, aabbb, abbba

geschehen; die beiden ersten Verbindungen sind aber nichts weiter als Schlagreime, denen ein Einzelvers vorangeht oder nachfolgt (*a* + *aabb*, *aabb* + *b*) und die dritte Verbindung ist unsymmetrisch, weil die zwei auf einander reimenden Verse *a* durch die drei auf einander reimenden Verse *b* von einander gerissen werden. Diese drei Verbindungen erfüllen also nicht die Anforderungen, welche man in Betreff der Symmetrie der Reime an eine Strophe stellen muss, und sie sind deswegen auch schon von Alters her als unzulässig bezeichnet worden.*)

Nach Ausschluss der Verbindungen, in welchen die drei Verse

*) Quicherat führt l. c. p. 553 das Verbot von Port-Royal an in den Strophen einer ungeraden Anzahl von Versen die drei gleichen Reime unmittelbar auf einander folgen zu lassen. — Wenn in Versen, die für den Gesang bestimmt sind, wie z. B. in Béranger's *Le Mort vivant*, fünfzeilige Couplets mit drei auf einander reimenden Versen schliessen, so hat das für die Theorie der Strophe gar nichts zu sagen.

ichen Reimes unmittelbar auf einander folgen, kann man die rigen möglichen Formen der Fünfzeile dadurch erhalten, dass ,n den beiden Arten von Vierzeilen einen mit ihnen reimenden rs vor- oder nachsetzt. Dies ergiebt folgende Arten von Fünflen:

Aus der Vierzeile mit umschlungenen Reimen:

1) $a + abba = aabba.$ 2) $b + abba = abaab.$
3) $abba + a = abbaa.$ 4) $abba + b = abbab.$

Aus der Vierzeile mit Kreuzreimen:

5) $a + abab = aabab.$ 6) $b + abab = ababa.$
7) $abab + a = ababa.$ 8) $abab + b = ababb.$

Unter diesen Fünfzeilen ist 6) mit 7) identisch. Die Fünfilen 1) und 3) kommen nicht in Betracht, da sie Schlagreime thalten (Fünfzeile 1) ist $= aabb + a$, Fünfzeile 3) $= a + bbaa$); bleiben somit nur noch folgende fünf Fünfzeilen übrig:

1) *abaab.* 2) *abbab.* 3) *aabab.* 4) *ababa.* 5) *ababb.*

Unter diesen fünf Strophenarten ist, wie Gramont bemerkt d wie ein Blick in die französischen Dichter bestätigt, die erste allergebräuchlichste. Diese Erscheinung lässt sich erklären: sind nämlich alle fünf Strophenarten zwar verkettete Strophen, lem die Theile, in die man sie zerspalten kann, stets durch a Reim zusammenhängen; aber nur die erste ist so verkettet, ss man sie bis zu Ende lesen muss, ehe ein abgeschlossenes nze entsteht: die vom Strophenanfang an gerechneten Theile , *aba*, *abaa* derselben würden alle einen reimlosen Vers entlten, während man in den Strophen 2), 4) und 5) beim vierten rs mit einer geschlossenen Vierzeile, in der Strophe 3) beim eiten Vers mit einer geschlossenen Zweizeile abbrechen könnte.

Indem die Reimordnung der ersten Strophe keinen bruch an irgend einer Stelle gestattet, ist ihre Einit fester gegliedert als die der übrigen Strophen, so ass es erklärlich ist, wenn sie den ersten Rang unter en fünfzeiligen Strophen einnimmt.

Die Strophe 5) ist, wie Gramont bemerkt, ganz ungebräuch-

lich*). Er führt für dieselbe folgendes Beispiel an, welches er in den *Harmonies* von LAMARTINE gefunden:

Le vœu souvent perdu de nos cœurs s'évapore;
Mais ce vœu de nos cœurs, par d'autres présenté,
Est comme un faible son dans un temple sonore,
Qui, d'échos en échos croissant et répété,
S'élève et retentit jusqu'à l'éternité.

QUICHERAT führt zwei Beispiele, eines von LE FRANC DE POMPIGNAN und eines von DELILLE an. Diese Ungebräuchlichkeit der Form *ababb* scheint daher zu rühren, dass der letzte Vers *b*, indem er mit dem Schlussvers der an sich abgeschlossenen Vierzeile *abab* reimt und nicht über denselben zurückgreift, nachzuhinken scheint.

Es bleiben also als gebräuchlich nur die Formen *abaab*, *abbab*, *aabab* und *ababa* zurück, von denen die letzte symmetrisch ist. Alle diese Formen der Fünfzeilen werden vorwiegend aus Versen gleichen Masses gebildet. Für die Hauptform *abaab* finden sich zahlreiche Beispiele in den verschiedensten Massen:

Beispiele für die Hauptform *abaab* der Fünfzeile.

Fünfsylbige Verse.

Parfum de la sève
Dans les bois mouvants!
Odeur de la grève
Qui la nuit s'élève
Sur l'aile des vents!

VICTOR HUGO, LA PRIÈRE POUR TOUS.

*) Von den beiden Strophen mit Schlagreimen *aabba* und *abbaa* bezeichnet GRAMONT nur die letztere als ungebräuchlich, ohne den Grund davon (das Vorhandensein der Schlagreime) zu erkennen. Indessen ist die erstere ebenfalls ungebräuchlich und sie dürfte sich wohl nur ganz vereinzelt vorfinden; GRAMONT's Beispiel für dieselbe hat keinen Werth, da es als Theil aus einem Rondeau MAROT's herausgerissen ist und also keine selbstständige Strophe darstellt. Dagegen giebt QUICHERAT ein Beispiel der Form *aabba* aus MAROT. Beide Formen aabba und abbaa sind übrigens obenein symmetrisch.

Sechssylbige Verse.

On croit sur la falaise,
On croit dans les forêts,
Tant on respire à l'aise,
Et tant rien ne nous pèse,
Voir le ciel de plus près!

ID., RÊVES.

Siebensylbige Verse.

Il est une basilique
Aux murs moussus et noircis,
Du vieux temps noble relique,
Où l'âme mélancolique
Flotte en pensers indécis.

TH. GAUTIER, LA BASILIQUE.

Achtsylbige Verse.

Oiseaux, ne chantez pas l'aurore,
L'aurore du printemps béni;
Fleurs, ne vous pressez pas d'éclore;
Février a des jours encore,
Oh non! l'hiver n'est pas fini.

SAINTE-BEUVE, ESPÉRANCE.

Alexandriner.

Perdu sur la montagne, entre deux parois hautes,
Il est un lieu sauvage, au rêve hospitalier,
Qui, dès le premier jour, n'a connu que peu d'hôtes;
Le bruit n'y monte pas de la mer sur les côtes,
Ni la rumeur de l'homme: on y peut oublier.

LECONTE DE LISLE, LE BERNICA.

Der Hauptform *abaab* zunächst dürfte die Form *abbab* stehen; beide Formen sind insofern verwandt, als sie aus der Vierzeile mit umschlungenen Reimen durch Hinzufügung eines Verses, der mit den inneren Versen reimt, entstehen. Die Form *abbab* ist von LECONTE DE LISLE mit Vorliebe in mehreren seiner schönsten

und gewaltigsten Gedichte gebraucht worden; die Probe aus *Kaïn* auf Seite 149 bietet reichliche Beispiele dafür. Zum Ueberfluss stehe hier noch die Strophe, mit welcher das Gedicht *Djihan-Arâ* beginnt:

Quand tu vins parfumer la tige impériale,
Djihan-Arâ! le ciel était splendide et pur;
L'astre du grand Akbar en couronnait l'azur;
Et couchée au berceau sur la pourpre natale,
Rose, tu fleurissais dans le sang de Tymur.

Ein Beispiel derselben Form in achtsylbigen Versen ist folgende Strophe:

Non, l'illusion n'est pas morte,
Non, je n'ai pas fini d'aimer!
Non! Ma jeunesse est la plus forte,
Et les maux entrés par sa porte
En sont sortis sans la fermer.

E. Augier, Le Renouveau.

Für die Fünfzeile *aabab* diene als Beispiel:

Allons, fagot, pétille et flambe;
Courage! farfadet ingambe,
Saute, bondis plus haut encor;
Salamandre, montre ta jambe,
Lève en dansant ton jupon d'or.

Th. Gautier, Chant du Grillon.

Die Fünfzeile *ababa* hat gegen die vorher aufgeführten den Nachtheil, dass sie symmetrisch ist. Folgende Strophen mögen als Beispiele für dieselben dienen:

Alexandriner:

Le soir vient; le soleil empourpre en s'abaissant
La lisière d'un bois aux profondeurs sereines;
Dans la plaine, un tumulte emplit l'air frémissant:
Canonnade, clairons, tambours, clameurs humaines!
L'horizon est voilé d'une vapeur de sang.

A. Theuriet, Champ de Bataille.

Achtsylbige Verse.

Cette chasseresse d'Amours
Dont il faut, même au prix d'un crime,
Idolâtrer les fiers atours
Et les belles mains, c'est la Rime,
Délice et tourment de nos jours.
TH. DE BANVILLE, A SAINTE-BEUVE.

(Vergleiche auch die beiden auf Seite 298 angeführten Strophen desselben Gedichtes.)

Wenn die fünfzeilige Strophe aus zwei verschiedenen Versarten gebildet wird, so kann man dieselben in der Strophe auf doppelte Weise harmonisch ordnen: entweder man bildet die Strophe mit Versen des eines Masses (des Hauptmasses) und wählt nur den Schlussvers von abweichendem Mass, oder man besetzt symmetrisch den einen Reim mit Versen des einen, den andern Reim mit Versen des andern Masses.

Beispiele für die Versverbindung $v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_2$.

Alexandriner und achtsylbiger Vers.

Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées:
Il faut que l'éclair brille, et brille peu d'instants;
Il faut qu'avril jaloux brûle de ses gelées
Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps.
VICTOR HUGO, FANTÔMES.

Alexandriner und sechssylbiger Vers.

Enfant! si j'étais roi, je donnerais l'empire,
Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,
Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,
Et mes flottes, à qui la mer ne peut suffire,
Pour un regard de vous!
Id., A UNE FEMME.

Zehnsylbiger Vers mit Cäsur in der Mitte und fünfsylbiger Vers.

Une étoile d'or là-bas illumine
Le bleu de la nuit, derrière les monts;
La lune blanchit la verte colline:
Pourquoi pleures-tu petite Christine?
Il est tard, dormons.

LECONTE DE LISLE, CHRISTINE.

Alle diese Beispiele gehören der Hauptform an, in allen bildet der kürzere Vers den Schluss, indem sich in ihm ein bedeutsames Bild oder der Hauptgedanke der Strophe verdichtet.

Beispiele der Besetzung gleicher Reime mit Versen gleichen Masses.

Hauptform $abaab = v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$.

Alexandriner und achtsylbige Verse.

Je veux une tartane avec ses matelots,
Ses cordages, ses blanches voiles
Et son corset de cuivre où se brisent les flots
Qui me berce le long de verdoyants îlots
Aux molles lueurs des étoiles.

TH. GAUTIER, LES SOUHAITS.

Alexandriner und sechssylbige Verse.

De cidre écumant j'ai rempli mon verre,
Et je l'ai levé
Bien haut, vers le ciel, la mer et la terre;
La liqueur dorait la coupe légère
De cristal gravé.

A. THEURIET, EN BRETAGNE.

Form $ababa = v_1\ v_2\ v_1\ v_2\ v_1$.

Alexandriner und sechssylbige Verse.

O charme aérien! Alouette, alouette,
Est-ce du souffle heureux
Qui remue en avril les fleurs de violette,
Ou du rhythme amoureux
Des mondes étoilés, que ta musique est faite?

A. THEURIET, L'ALOUETTE.

Ausser den beiden vorgeführten Arten der Versordnung ist **nur** noch diejenige erwähnenswerth, in welcher die Strophe statt **durch** einen, durch zwei kürzere Verse geschlossen wird (v_1 v_1 v_1 v_2 v_2). Folgende Strophe diene als Beispiel:

Un ravin de ces monts coupe la noire crête;
Comme si, voyageant du Caucase au Cédar,
Quelqu'un de ces Titans que nul rempart n'arrête
Avait fait passer sur leur tête
La roue immense de son char.
VICTOR HUGO, LE RAVIN.

Zum Schluss sei noch eine Strophe mit drei verschiedenen Versarten angeführt:

Nous l'avons eu, votre Rhin allemand:
Il a tenu dans notre verre.
Un couplet qu'on s'en va chantant,
Efface-t-il la trace altière
Du pied de nos chevaux marqué dans votre sang?
A. DE MUSSET, LE RHIN ALLEMAND.

Man beachte, dass in dieser der Form *ababa* angehörigen Strophe die zwei langen Verse gleiche Reime besetzen. Dass ausser den vorgeführten Formen der Fünfzeilen verschiedenen Masses noch andere möglich sind und hier und da angewendet werden, ist selbstverständlich; sie bestätigen durch ihre seltenere Verwendung indessen nur die hervorragenden Eigenschaften der vorstehend entwickelten Formen.

(102) Die sechszeilige Strophe oder Sechszeile (*sixain*) kann nur auf zwei oder auf drei Reimen laufen.

I. Die Sechszeile mit zwei Reimen.

Jede Sechszeile mit zwei Reimen ist nothwendig eine verkettete Strophe, in welcher sich die beiden Reime unter die sechs Verse auf doppelte Weise vertheilen können. Entweder sind drei Verse durch den einen und die übrigen drei Verse durch den andern Reim verbunden oder vier Verse gehen auf den einen,

zwei Verse auf den andern Reim aus. Die letztere Art der Reimverbindung ist in selbstständigen Strophen sogut wie ungebräuchlich. Nur im Sonett wird sie öfter verwendet, so dass wir uns hier nur mit der ersten Art beschäftigen und in Betreff der Sechszeilen, in welchen vier Verse auf einander reimen, auf die Theorie des Sonetts (Zehnter Abschnitt) verweisen.

Alle Formen der Sechszeile, in denen drei Verse auf einen, drei Verse auf den anderen Reim ausgehen, erhält man, indem man die Formen t_1, t_2, t_3 der Dreizeile zu je zweien in der Weise paart, dass der reimlose Vers jeder Dreizeile mit den reimenden Versen der anderen Dreizeile reimt. Auf diese Weise entstehen folgende neun Formen:

1) $t_1\ t_1$ = *abbbaa*
2) $t_1\ t_2$ = *abbaba*
3) $t_1\ t_3$ = *abbaab*
4) $t_2\ t_1$ = *abaabb*
5) $t_2\ t_2$ = *ababab*
6) $t_2\ t_3$ = *ababba*
7) $t_3\ t_1$ = *aababb*
8) $t_3\ t_2$ = *aabbab*
9) $t_3\ t_3$ = *aabbba*

Unter diesen neun Formen werden die Formen 1) und 9), in welchen drei Verse desselben Reimes unmittelbar auf einander folgen, mit Recht als unzulässig betrachtet, da die Strophe ihre innigere Verflechtung durch die Trennung der Verse desselben Reimes erhält. Es bleiben also noch sieben Formen der Sechszeile mit zwei Reimen übrig*). Dieselben haben in der modernen französischen Dichtung eine wichtige Stelle erlangt, die sie Alfred de Musset verdanken. Während nämlich früher umfangreichere Gedichte fast nur in Alexandrinern mit Schlagreimen abgefasst wurden (oder für die leichtere Dichtung in freien Versen)**), hat

*) Gramont l. c. p. 174 meint irrthümlich, dass sich nur fünf Formen ergeben und zählt als solche die oben mit 3), 4), 5), 7) und 8) bezeichneten Formen auf.

**) Gramont l. c. p. 195.

Alfred de Musset für dieselben die Sechszeile aus Alexandrinern mit zwei Reimen in der Weise eingeführt, dass der Dichter ganz nach Belieben jede der obigen sieben Formen verwenden kann*). Diese Sechszeilen mit zwei Reimen, deren Verse beliebig geordnet sind mit der einzigen Einschränkung, dass nicht drei Verse desselben Reimes unmittelbar auf einander folgen, sind eine sehr glückliche Bereicherung der Form französischer Dichtung. Denn die Wahl von sieben verschiedenen Formen für jede Strophe gestattet eine grosse Freiheit der Bewegung, während gleichzeitig jede Einzelstrophe in sich kunstvoll verschlungen ist.

Wir geben nachstehend für jede Form, auch für die beiden regelwidrigen, eine Strophe als Muster:

Erste Form: $t_1 t_1 = abbbaa$ (regelwidrig).

Ne lui demandez-pas s'il est heureux ou non;
Il n'en sait rien lui-même, il est ce qu'il doit être.
Il meurt silencieux, tel que Dieu l'a fait naître.
L'antilope aux yeux bleus est plus tendre peut-être
Que le roi des forêts, mais le lion répond
Qu'il n'est pas antilope, et qu'il a nom: lion**).

A. de Musset, Namouna, Chant II.

Zweite Form: $t_1 t_2 = abbabu$.

Oh! lorsqu'on prend un livre et que l'on daigne lire
Une riche pensée écrite en nobles vers,
On ne sait pas combien la page et le revers
Ont pu coûter souvent de farouche délire
Et combien le gazon a de gouffres ouverts!
C'est César qui fut l'Ame, et Sténio la Lyre.

Th. de Banville,
Ceux qui meurent et ceux qui combattent, III.

*) A. de Musset hat sogar auch hier und da die Formen 1) und 9) verwendet. Vergl. die angeführten Proben.

**) Man beachte die Freiheit, mit welcher *non, lion* und *répond* mit einander gereimt werden.

Dritte Form: $t_1\, t_3 = abbaab$.

Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre et lui tendis la main;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin:
Symbole merveilleux de l'homme sur la terre
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre,
Abandonnant ta droite à celle du Destin!

A. DE MUSSET, NAMOUNA, CHANT II.

Vierte Form: $t_2\, t_1 = abaabb$.

Passez autour de moi, femmes riches et belles!
Je pourrais d'un seul mot conserver ces appas
Qui jauniront demain sous vos blanches dentelles;
Mais ce mot infini qui vous rend immortelles
Est mon secret à moi que je ne dirai pas,
Et la droite du Temps effacera vos pas!

TH. DE BANVILLE,
CEUX QUI MEURENT ET CEUX QUI COMBATTENT, I.

Fünfte Form: $t_2\, t_2 = ababab$.

Je veux croire à l'amour, à la nature, à l'ange,
Au doux baiser fidèle, au serrement de main,
Au rhythme harmonieux, au nectar sans mélange,
Aux amantes qui font la moitié du chemin,
Et penser jusqu'au bout que leur blonde phalange
En nous quittant le soir espère un lendemain.

Id., ib. III.

Sechste Form: $t_2\, t_3 = ababba$.

C'est dans le mois de mars que tente de s'ouvrir
L'anémone sauvage aux corolles tremblantes.
Les femmes et les fleurs appellent le zéphyr;
Et du fond des boudoirs les belles indolentes,
Balançant mollement leurs tailles nonchalantes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir.

A. DE MUSSET, A LA MI-CARÊME.

Siebente Form, $t_3 t_1 = aababb$.

Une croix! et l'oubli, la nuit et le silence!
Écoutez! c'est le vent, c'est l'Océan immense;
C'est un pêcheur qui chante au bord du grand chemin.
Et de tant de beauté, de gloire et d'espérance,
De tant d'accords si doux d'un instrument divin,
Pas un faible soupir, pas un écho lointain!

Id., A LA MALIBRAN.

Achte Form, $t_3 t_2 = aabbab$.

Un jeune homme est assis au bord d'une prairie,
Pensif comme l'amour, beau comme le génie;
Sa maîtresse enivrée est prête à s'endormir.
Il vient d'avoir vingt ans, son cœur vient de s'ouvrir;
Rameau tremblant encor de l'arbre de la vie,
Tombé, comme le Christ, pour aimer et souffrir.

Id., NAMOUNA, CHANT II.

Neunte Form, $t_3 t_3 = aabbba$ (regelwidrig).

Son front païen eût mis Corinthe en désarroi;
Ses cheveux étaient longs „comme un manteau de roi“,
Son nez beaucoup plus grec qu'on ne se l'imagine;
Ses pieds savaient conter toute son origine,
Enfin, cette autre Isis des bas-reliefs d'Égine
Avait la lèvre rouge à donner de l'effroi.

TH. DE BANVILLE,
CEUX QUI MEURENT ET CEUX QUI COMBATTENT, I.

BANVILLE meint, dass die Sechszeile mit zwei Reimen eine Nachbildung der Strophe BYRON's sei, indem der Sechszeile nur die zwei letzten Verse der englischen Strophe fehlen*). Indessen BYRON's Strophe, welche nichts anderes ist als die italienische Octave:

*) BANVILLE, *Petit traité* p. 156.

Well — well, the world must turn upon its axis,
And all mankind turn with it, heads or tails,
And live and die, make love and pay our taxes,
And as the veering wind shifts, shift our sails;
The king commands us, and the doctor quacks us,
The priest instructs, and so our life exhales
A little breath, love, wine, ambition, fame,
Fighting, devotion, dust — perhaps a name.
BYRON, DON JUAN, CANTO II, 4.

entspricht nur der fünften Form $t_2\ t_2$ = *ababab* der französischen Sechszeile, indem ihre ersten sechs Zeilen nur diese Form regelmässig wiederholen. Diese fünfte Form ist aber als besondere Strophe bereits von älteren französischen Dichter verwendet worden*). Es ist selbstverständlich, dass überhaupt einzelne Formen der Sechszeile mit zwei Reimen als besondere Strophen verwendet werden können. So hat E. AUGIER das Gedicht *A une Bourse* in Sechszeilen aus achtsylbigen Versen der Form $t_1\ t_3$ = *abbaab* geschrieben; die Anfangsstrophe lautet:

De doigts mignons œuvre mignonne,
Petit filet de soie et d'or,
Charmant toi-même et plus encor
Charmant par la main qui te donne,
Va, ne crains pas que je t'ordonne
D'enfermer un pauvre trésor.

A. THEURIET's Gedicht *Lied* ist in Strophen der Form $t_1\ t_2$ = *abbaba* in achtsylbigen Versen verfasst und das Gedicht *La Plainte du Bûcheron* desselben Dichters zeigt diese Strophe in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der fünften Sylbe. V. HUGO's Gedicht *Sultan Achmet* ist in Sechszeilen der Form $t_3\ t_2$ = *aabbab* aus achtsylbigen Versen geschrieben und E. AUGIER hat das Gedicht *Le Cavalier* in Sechszeilen der Form $t_2\ t_2$ = *ababab* aus Alexandrinern gebildet.

Auch aus zwei Versen verschiedenen Masses können solche

*) Vergl. QUICHERAT's Proben für diese Form aus VOLTAIRE, ROUSSEAU, MME. DESHOULIÈRES, LA MOTTE (*Modèles* 1, 6, 13).

Strophen gebildet sein, wobei dann drei gleiche Reime mit Versen des einen und die drei übrigen gleichen Reime mit Versen des andern Masses besetzt werden können. Oder es können der letzte oder die beiden letzten Verse von anderem (und zwar gewöhnlich kürzerem) Masse gewählt werden, wie dies in folgenden Beispielen der Fall ist:

Form $t_1\ t_3$ = *abbaab*. Versverbindung $r_1\ r_1\ r_1\ r_1\ r_1\ r_2$.

Poëte, on dit que tu dormais
Dans ta sereine indifférence,
Libre d'amour et de souffrance,
Glacé comme les hauts sommets . . .
Je sais pourtant que tu l'aimais,
La douce France.
MARC-MONNIER, A THÉOPHILE GAUTIER.

Form $t_2\ t_3$ = *ababab*. Versverbindung $r_1\ r_1\ r_1\ r_1\ r_2\ r_2$.

Toute espérance, enfant, est un roseau,
Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe;
Il les dévide à son fatal fuseau,
Puis le fil casse et notre joie en tombe;
Car dans tout berceau
Il germe une tombe.
VICTOR HUGO, RAYONS ET OMBRES XXXIX.

Die gleichzeitige Verwendung aller sieben Formen in Gedichten grösseren Umfanges geschieht, wie bereits bemerkt, in Alexandrinern, wenn auch hier und da Versuche in anderem Versmasse vorkommen mögen, wie z. B. das Gedicht *Le Jettatore* von MARC-MONNIER, dessen vierzehn Strophen wechselnde Formen der Sechszeile in achtsylbigen Versen darstellen.

II. Die Sechszeile mit drei Reimen.

Wenn die Sechszeile auf drei Reimen läuft, so müssen immer je zwei unter den sechs Versen durch den Reim verbunden sein.

Es müssen ferner unter den drei ersten Versen der Strophe zwei unter einander reimen. Denn wenn keiner der drei ersten Verse auf einander reimte, so hätten dieselben nach dem Gesetz der Reimfolge die Form $\overset{+-+}{abc}$, wo die Zeichen + und — die beiden entgegengesetzten Arten des männlichen und des weiblichen Reimes andeuten; die drei letzten Verse müssten dann mit denselben eine der sechs Formen:

abcabc, abcacb, abcbac, abcbca, abccab, abccba

bilden. Die fünf ersten dieser Formen verstossen aber gegen das Gesetz der Reimfolge, da in ihnen die verschiedenen Reime *a* und *c*, welche entweder beide männlich oder beide weiblich sind, unmittelbar auf einander folgen; in der letzten Form sind die reimenden Verse *a* durch vier dazwischen stehende Verse aus einander gerissen, wodurch der Reim dieser Verse geschwächt und die Strophe unharmonisch wird. Auch die ersten fünf Formen leiden, abgesehen davon, dass sie gegen das Gesetz der Reimfolge verstossen, an dem Fehler, dass in vieren von ihnen zwei reimende Verse durch drei Verse getrennt werden, während in einer (der ersten) jedes Paar reimender Verse durch zwei nicht unter einander reimende Verse getrennt wird. Alle diese Formen sind daher unbrauchbar*).

---

*) Auch im Deutschen ist es ungewöhnlich, dass ein Reimpaar durch zwei dazwischen geschobene Verse verschiedenen Reimes zerrissen wird. Im Italienischen ist dies dagegen öfters der Fall; fast zwei Drittel der Sonette Petrarca's endigen mit Sechszeilen von der Form *abcbac* oder *abccba*. Quicherat l. c. p. 83 Succession des Rimes. „Troisième remarque: Notre poésie n'a pas admis la succession de trois consonnances différentes, ayant après elles leurs trois rimes, comme on le voit dans ce passage de Rabelais:

O bouteille
Pleine toute
De mystères,
D'une oreille
Je t'écoute:
Ne différes.

Cette méthode aurait pu être adoptée: surtout avec les petits mètres, l'harmonie est suffisamment sensible."

Da also die drei ersten Verse eine der Dreizeilen $t_1 = abb$, $t_2 = aba$, $t_3 = aab$ bilden, so müssen die drei letzten Verse ebenfalls eine dieser Dreizeilen darstellen und zwar der Art, dass ihre reimenden Verse den dritten Reim *cc* der Sechszeile abgeben, während ihr nicht reimender Vers sich mit dem nicht reimenden Vers der ersten Dreizeile zum Reim zusammenschliesst. Von den neun Sechszeilen, welche man durch Paarung aller Arten von Dreizeilen erhält, bildet eine Sechszeile $t_3\, t_1 = aabbcc$ Schlagreime, während vier Sechszeilen

$$t_1 t_2 = \overset{+--+++}{a\,b\,b\,c\,a\,c},\quad t_1 t_3 = \overset{+--+++}{a\,b\,b\,c\,c\,a},\quad t_2 t_2 = \overset{+-+---}{a\,b\,a\,c\,b\,c},\quad t_2 t_3 = \overset{+-+---}{a\,b\,a\,c\,c\,b}$$

nicht nur gegen das Gesetz der Reimfolge verstossen*), sondern auch ein Reimpaar in der oben erwähnten Weise auseinander reissen. Es bleiben daher nach Abzug dieser Combinationen nur noch die Sechszeilen $t_1\, t_1$, $t_2\, t_1$, $t_3\, t_2$ und $t_3\, t_3$ übrig. Diese vier Sechszeilen mögen in folgender Ordnung durch je ein Beispiel vorgeführt werden:

Erste Form: $t_3\, t_3 = aabccb$.

Frêle bulle d'azur, au roseau suspendue,
Qui tremble au moindre choc et vacille éperdue!
Voilà tous nos projets, nos plaisirs, notre bruit!
Folle création qu'un zéphyr inquiète!
Sphère aux mille couleurs, d'une goutte d'eau faite!
Monde qu'un souffle crée et qu'un souffle détruit!

Victor Hugo, Les Feuilles d'automne XXVII.

Zweite Form, $t_3\, t_2 = aabcbc$.

Les voix emplissent les airs
De concerts,
Et le vent les disperse

*) In $t_1\, t_2$ und $t_1\, t_3$ würden die gleichartigen Verse verschiedenen Reimes *c* und *a* unmittelbar auf einander folgen. In $t_2\, t_2$ und $t_2\, t_3$ wäre dasselbe mit den Versen *c* und *b* der Fall.

Avec nos baisers fous. —
Le flot nous berce,
Endormons-nous!
TH. DE BANVILLE, CHANSON DE BATEAU.

Dritte Form, $t_1\, t_1 = abbacc$.

Toujours les Paradis ont été monotones;
La douleur est immense et le plaisir borné,
Et Dante Alighieri n'a rien imaginé
Que de longs anges blancs avec des nimbes jaunes.
Les musulmans ont fait du ciel un grand sérail,
Mais il faut être Turc pour un pareil travail!
TH. GAUTIER, LA PÉRI.

Vierte Form, $t_2\, t_1 = ababcc$.

Le brick n'eut pas sitôt sombré
Avec ses grands mâts et ses voiles,
Que tout le ciel fut éclairé;
A la lueur de mille étoiles,
On vit sainte Azénor volant
Sur mer, ainsi qu'un goëland.
A. THEURIET, LÉGENDE.

Alle vier Sechszeilen gehören zu den unverketteten Strophen; denn jede lässt sich in eine Zweizeile und eine Vierzeile zerlegen, welche durch den Reim nicht mehr verbunden sind. Bezeichnet **q** eine Vierzeile mit umschlungenen Reimen, **q'** eine Vierzeile mit Kreuzreimen und **d** eine Zweizeile, so ist die

Erste Form $\mathbf{t_3\, t_3} = aabccb = aa + bccb = \mathbf{d} + \mathbf{q}$
Zweite Form $\mathbf{t_3\, t_2} = aabcbc = aa + bcbc = \mathbf{d} + \mathbf{q'}$
Dritte Form $\mathbf{t_1\, t_1} = abbacc = abba + cc = \mathbf{q} + \mathbf{d}$
Vierte Form $\mathbf{t_2\, t_1} = ababcc = abab + cc = \mathbf{q'} + \mathbf{d}$

Bei allen unverketteten Strophen ist es von Wichtigkeit, sie an der Stelle, wo sie in zwei gesonderte Theile zu zerfallen drohen,

durch den Zusammenhang des Sinnes fester zu vernieten*); dies geschieht, wenn zwischen dem Schlussvers des ersten und dem Anfangsvers des zweiten Theiles keine Satzpause eintritt, sondern beide Verse als Bestandtheile eines und desselben Satzes beim Vortrag der Strophe unmittelbar auf einander folgen. In der ersten und zweiten Form wird also der Dichter durchschnittlich eine Pause des Sinnes zwischen dem zweiten und dritten Verse, in der dritten und vierten Form zwischen dem vierten und fünften Verse vermeiden, was in der That bei den Sechszeilen oft zu bemerken ist. Ein weiteres Mittel dem Zerfall der Sechszeile in eine Vierzeile und eine Zweizeile vorzubeugen giebt die Versvermischung in die Hand, wenn man die Strophen aus zwei verschiedenen Versarten so bildet, dass der dritte und sechste Vers dem einen Mass, die übrigen Verse dem anderen Mass angehören. So kann die folgende Strophe, welche der dritten Form angehört

Un air maladivement tendre,
A la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait toujours entendre;
Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.

TH. GAUTIER, LAMENTO.

darum schwer als eine Vierzeile mit darauf folgender Zweizeile aufgefasst werden, weil das im dritten und sechsten Vers verwendete abweichende Versmass die Strophe genau in zwei gleiche Theile zerlegt und ihr dadurch das Gepräge zweier mit einander verbundener Dreizeilen der Form t_1 sichert. Da diese Dreizeilen aber durch den Reim verkettet sind, so wird damit der einheitliche Charakter der Strophe gehoben. Im übrigen muss indessen noch darauf hingewiesen werden, dass die Gefahr des Zerfalls in zwei Theile bei der Sechszeile deswegen nicht sehr erheblich ist,

*) Verallgemeinerung einer Bemerkung BANVILLE's in Betreff des *Dizain, Petit traité,* p. 151. In Betreff der früher vorgeschriebenen grammatischen Strophenpausen vergleiche man den elften Abschnitt dieses Buches über die syntaktischen Gliederungen.

weil der eine Theil als Zweizeile zu wenig Selbstständigkeit besitzt, um sich gesondert zur Geltung zu bringen.

Von den vier Formen der Sechszeile mit drei Reimen ist zu bemerken, dass die zweite und vierte Form sehr selten sind*). Diese beiden Formen bilden dem Reim nach eine Vierzeile aus Kreuzreimen, der eine Zweizeile vorangeht, bezüglich nachfolgt; es scheint also, als ob die Vierzeile aus Kreuzreimen sich von der Zweizeile zu selbstständig absondert, als dass sie mit ihr sich zur Sechszeile gerne verbände. Ueberdiess bilden beide Formen symmetrische Strophen, was ohne Zweifel ebenfalls zu ihrer Seltenheit beiträgt. Von den beiden übrigen, aus der Vierzeile mit umschlungenen Reimen hervorgehenden Formen 1 und 3 hat die erste den Vorrang erhalten — jedenfalls weil in ihr die Zweizeile vorangeht und daher nicht so leicht von der Strophe abfallen kann, als wenn sie einer Vierzeile, mit der man als einer vollkommenen Strophe abschliessen könnte, nachfolgt. Diese Sechszeile der Form *aabccb* = t_3 t_3 = **d** + **q** dürfte unter allen Strophen französischer Dichtung die am meisten verwendete sein. Sie wird, wenn sie aus lauter Versen gleichen Masses besteht, aus allen gebräuchlicheren Versarten gebildet. Ein Beispiel in Alexandrinern ist oben angeführt worden; folgende Beispiele zeigen die Verwendung anderer Verse:

Achtsylbige Verse.

Avant que mes chansons aimées,
Si jeunes et si parfumées,
Du monde eussent subi l'affront,
Loin du peuple ingrat qui les foule,
Comme elles fleurissaient en foule,
Vertes et fraîches sur mon front!

Victor Hugo, Les Feuilles d'automne, XXXIX.

Siebensylbige Verse.

La tombe dit à la rose:
— Des pleurs dont l'aube t'arrose

*) Die zweite Form dürfte am seltensten sein.

Que fais-tu, fleur des amours?
La rose dit à la tombe:
— Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours?
Id., Voix Intérieures, XXXI.

Sechssylbige Verse.

Adieu dans l'herbe haute
La grenouille qui saute,
Et sous le frais buisson
Le lézard qui regarde
La cigale criarde
Qui sonne sa chanson.
Th. Gautier, Frisson.

Das Gedicht *Les Fleurs que j'aime* auf Seite 78 zeigt dieselbe Strophe in viersylbigen Versen. Für den zehnsylbigen Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe, dessen Pflege, wie bereits früher erwähnt, heute etwas nachgelassen hat, diene folgende Strophe von Des Portes (1545—1606) als Muster:

Si je ne loge en ces maisons dorées,
Au front superbe, aux voûtes peinturées
D'azur, d'émail, et de mille couleurs,
Mon œil se plaît des trésors de la plaine
Riche d'œillets, de lis, de marjolaine,
Et du beau teint des printanières fleurs.

Noch häufiger aber als aus lauter Versen gleichen Masses wird die Sechszeile *aabccd* aus zwei verschiedenen Versarten gebildet. Aehnlich wie bei der Fünfzeile lassen sich nachfolgende Typen der Versvermischung unterscheiden.

Erster Typus.

Die Strophe fällt aus dem Hauptversmass am Schluss (im letzten oder in den beiden letzten Versen) in ein kürzeres Versmaass herab. Versvermischung $v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_2$ oder $v_1\ v_1\ v_1$

v_1 v_2 v_2. Das längere Mass ist vorwiegend der Alexandriner, das kürzere der acht- oder der sechssylbige Vers. Beispiele:

Alexandriner und achtsylbiger Vers.

A quoi pense-t-il donc l'étranger qui nous brave?
N'avions-nous pas hier l'Europe pour esclave?
Nous, subir de son joug l'indigne talion!
Non! au champ du combat nous pouvons reparaître.
On nous a mutilés; mais le temps a peut-être
Fait croître l'ongle du lion.

De quel droit viennent-ils découronner nos gloires?
Les Bourbons ont toujours adopté des victoires.
Nos rois t'ont défendu d'un ennemi tremblant,
O trophée! à leurs pieds tes palmes se déposent;
Et si tes quatre aigles reposent,
C'est à l'ombre du drapeau blanc.

VICTOR HUGO, A LA COLONNE, IV.

Alexandriner und sechssylbiger Vers.

Si l'on vous dit que l'art et que la poésie
C'est un flux éternel de banale ambroisie,
Que c'est le bruit, la foule, attachés à vos pas,
Ou d'un salon doré l'oisive fantaisie,
Ou la rime en fuyant par la rime saisie,
Oh! ne le croyez pas!

VICTOR HUGO, PAN.

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde:
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer.
Quittons ces vanités, lassons-nous de les suivre:
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

MALHERBE, PARAPHRASE DU PSAUME CXLVI.

Zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe und fünfsylbiger Vers.

Un beau soir revêt de chaudes couleurs
Les massifs touffus plein d'oiseaux siffleurs
Qui, las de chansons, de jeux, de querelles,
Le col sous la plume, et près de dormir,
Ecoutent encor doucement frémir
L'onde aux gerbes grêles.

LECONTE DE LISLE, LA FILLE DE L'ÉMYR.

Zweiter Typus.

Die Strophe besetzt zwei symmetrische Stellen, nämlich entweder den dritten oder den zweiten Vers jeder der beiden Dreizeilen, aus denen sie besteht, mit einem vom Hauptversmasse abweichenden Mass. Das abweichende Mass ist gewöhnlich das kürzere. Versvermischung $v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$ oder $v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2\ v_1$. Die Versvermischung $v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$, in welcher die abweichenden Verse gleichen Reim haben, ist die bei weitem häufigere. Beide Vermischungen individualisiren die Sechszeile als Verbindung zweier Dreizeilen.

A. Die Versvermischung $v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$.

Die Versvermischung $v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$ verwendet nahezu alle (rhythmisch harmonirenden) gebräuchlichen Verse. Beispiele:

Alexandriner und achtsylbiger Vers.

La mer! partout la mer! des flots, des flots encor!
L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.
Ici les flots, là-bas les ondes;
Toujours des flots sans fin par des flots repoussés:
L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés
Rouler sous les vagues profondes.

VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL II.

Alexandriner und sechssylbiger Vers.

La mort est multiforme, elle change de masque
Et d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque;
Elle sait se farder,
Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
Qui vous montre les dents et vous fait la grimace,
Horrible à regarder.

TH. GAUTIER, LA MORT DANS LA VIE. IV.

Zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe und fünfsylbiger Vers.

Quand elle naquit, ce fut un beau jour,
Sa mère était pâle et belle d'amour,
Souffrante et ravie . . .
Ce fut au printemps qu'elle ouvrit ses yeux,
Et le mois de mai, comme un chant joyeux,
Entonna sa vie . . .

MARC-MONNIER, JEANNE.

Achtsylbiger und viersylbiger Vers.

J'allais partir; doña Balbine
Se lève et prend à sa bobine
Un long fil d'or;
A mon bouton elle le noue,
Et puis me dit, baisant ma joue:
— Restez encor!

TH. GAUTIER, J'ALLAIS PARTIR . . .

Achtsylbiger und sechssylbiger Vers.

Ah! quel bonheur d'aller sur mer!
Par un ciel chaud, par un temps clair,
La mer vaut la campagne;
Si le ciel bleu devient tout noir,
Dans nos cœurs brille encor l'espoir,
Car Dieu nous accompagne.

A. BRIZEUX, HISTOIRES POÉTIQUES.

Fünfsylbiger und zweisylbiger Vers.

J'ai repris mon luth,
Et, suivant le but
Féerique,
Je m'en vais cherchant
Le secret du chant
Lyrique.
TH. DE BANVILLE, A ARSÈNE HOUSSAYE.

B. Die Versvermischung $v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2\ v_1$.

Die Versvermischung $v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2\ v_1$ ist fast nur durch **eine** Strophe von Bedeutung, in welcher der siebensylbige Vers **mit** dem dreisylbigen verbunden ist. Diese Strophe von einem **überaus** zarten Tonfall kam durch RONSARD und seine Schule zur **Geltung***) und ist von der neueren Dichtung vielfach wieder aufgenommen worden. Bereits Seite 217 sind zwei solche Strophen **citirt** worden. Der Anfang des daselbst erwähnten Aprilliedes von **BELLEAU** lautet:

Avril, l'honneur et des bois
Et des mois;
Avril, la douce espérance
Des fruits qui, sous le coton
Du bouton,
Nourissent leur jeune enfance;

Avril, l'honneur des prez verds
Jaunes, pers,
Qui, d'une humeur bigarrée,
Émaillent de mille fleurs
De couleurs
Leur parure diaprée;

*) Vergl. SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI. siècle.* Paris, Charpentier, 1843, p. 91.

Avril, l'honneur des soupirs
Des Zéphirs,
Qui, sous le vent de leur aile,
Dressent encor ès forêts
De doux rets
Pour ravir Flore, la belle;

Avril, c'est la douce main
Qui, du sein
De la Nature, dessere
Une moisson de senteurs
Et de fleurs
Embasmant l'air et la terre.

In *Sara la Baigneuse* hat Victor Hugo diese Strophe mit der Abänderung angewendet, dass er die kurzen Verse weiblich gewählt hat:

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus;

Et la frêle escarpolette
Se reflète
Dans le transparent miroir,
Avec la baigneuse blanche
Qui se penche,
Qui se penche pour se voir.

Diese Abänderung vernichtet nach Banville's Bemerkung*) die Schönheit der Strophe vollständig, weil die beiden kurzen Verse, welche mit den unmittelbar vorangehenden Versen reimen, auf den weiblichen Reim nicht scharf genug herabfallen, während andererseits wieder der Fall der langen Verse mit einem männ-

*) *Petit traité*, p. 147.

lichen Reim zu klanglos ist und die Strophe nicht genügend austönen lässt.

Ausser den angeführten Typen der Versmischung kommen noch andere vor, die aber weder nach der Häufigkeit der Verwendung noch nach der Schönheit der Anordnung von Belang sind. Wenn z. B. die Strophe nur einen von ihrem Hauptmass abweichenden Vers enthält, so findet sich derselbe statt an letzter zuweilen auch an erster, dritter, vierter oder vorletzter Stelle. Nur diese letztgenannte Anordnung, in welcher die Strophe, nachdem sie sich kurz zusammengeschürzt hat, lang und voll austönt, ist noch von Bedeutung:

Adieu, fiére patrie, Hydra, Sparte nouvelle!
Ta jeune liberté par des chants se révèle:
Des mâts voilent tes murs, ville de matelots!
Adieu! j'aime ton île où notre espoir se fonde,
Tes gazons caressés par l'onde,
Tes rois battus d'éclairs et rongés par les flots!
VICTOR HUGO, LES TÊTES DU SÉRAIL.

Zwei unmittelbar auf einander folgende und vom Hauptmasse abweichende Verse finden sich statt an letzter auch an vorletzter Stelle, in der Strophenmitte und am Strophenanfang ($v_1\ v_1\ v_1\ v_2\ v_2\ v_1$, $v_1\ v_1\ v_2\ v_2\ v_1\ v_1$, $v_1\ v_1\ v_2\ v_2\ v_2\ v_2$), wie denn auch durch den Wechsel des Masses in den vier letzten Versen nach dem Typus $v_1\ v_1 + v_2\ v_1\ v_2\ v_1$ oder $v_1\ v_1 + v_1\ v_2\ v_1\ v_2$ die Strophe zuweilen als Verbindung der Zweizeile mit der Vierzeile ausgeprägt wird.

(103) Die siebenzeilige Strophe oder Siebenzeile (*septain*) kann wie die Sechszeile auf zwei oder auf drei Reimen laufen. Im ersten Falle ist sie nothwendig eine verkettete Strophe, in welcher drei Verse durch den einen, vier Verse durch den anderen Reim verbunden sein müssen; denn fünf Verse auf einen und zwei auf den anderen Reim würden keine genügend gegliederte Reimverschlingung gestatten. Alle Siebenzeilen setzen sich aus einer Dreizeile und einer Vierzeile zusammen, wobei die neuere Dichtung sich nicht nur der Vierzeile mit umschlungenen Reimen

(q) und derjenigen mit Kreuzreimen (q') bedient, sondern auch mit Glück die Vierzeile der Form *aaab* (welche künftig mit q'' bezeichnet werden mag) verwendet.

Siebenzeilen auf zwei Reimen sind sehr selten, obwohl sie sehr reiche und klangvolle Reimwirkungen gestatten. Die Form *ababbab* = $q' + t_2$ ist bereits im zwölften Jahrhundert von THIBAUT DE CHAMPAGNE mit Vorliebe verwendet worden*). Die Zusammensetzung aus einer Dreizeile t_1, deren reimloser Vers mit den drei reimenden Versen einer Vierzeile q'' reimt, also die Form *abb* + *aaab* ist von LAMARTINE gebraucht worden, der die Gliederung dieser Strophe noch dadurch deutlicher gemacht hat, dass er zwei Versmasse, eines für die Dreizeile, das andere für die Vierzeile verwendet:

Ce soleil éclatant, ombre de la lumière,
Sait-on où le conduit le signe de sa main?
S'est-il tracé lui-même un glorieux chemin?
Au bout de sa carrière,
Quand j'éteins sa paupière,
Promet-il à la terre
Le soleil de demain?

LAMARTINE, MÉDITATIONS POÉTIQUES.

Eine höchst merkwürdige Siebenzeile von bestrickendem musikalischen Eindruck ist von LECONTE DE LISLE in dem Gedicht *La Vérandah* gebraucht worden. Sie ist aus einer Dreizeile t_2 mit darauf folgender Vierzeile in umschlungenen Reimen q nach dem Schema *abaabba* zusammengesetzt und hat die Besonderheit, dass die beiden Anfangsverse *ab* sich am Schluss in verkehrter Ordnung *ba* genau wiederholen:

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.

*) QUICHERAT l. c. p. 560.

Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres,
Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
Au tintement de l'eau dans les porphyres roux.

Sous les treillis d'argent de la vérandah close,
Dans l'air tiède embaumé de l'odeur des jasmins,
Où la splendeur du jour darde une flèche rose,
La Persane royale, immobile, repose,
Derrière son col brun croisant ses belles mains,
Dans l'air tiède embaumé de l'odeur des jasmins,
Sous les treillis d'argent de la vérandah close.

Jusqu'aux lèvres que l'ambre arrondi baise encor,
Du cristal d'où s'échappe une vapeur subtile
Qui monte en tourbillons légers et prend l'essor,
Sur les coussins de soie écarlate, aux fleurs d'or,
La branche du hûka rôde comme un reptile
Du cristal d'où s'échappe une vapeur subtile
Jusqu'aux lèvres que l'ambre arrondi baise encor.

Deux rayons noirs, chargés d'une muette ivresse,
Sortent de ses longs yeux entr'ouverts à demi;
Un songe l'enveloppe, un souffle la caresse;
Et parce que l'effluve invincible l'oppresse,
Parce que son beau sein qui se gonfle a frémi
Sortent de ses longs yeux entr'ouverts à demi
Deux rayons noirs, chargés d'une muette ivresse.

Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux,
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
Tout se tait. L'oiseau grêle et le frelon jaloux
Ne se querellent plus autour des figues mûres.
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux.

Eine ähnliche kunstvolle Siebenzeile hat Th. de Banville verwendet. Dieselbe hat das Schema *abaabab* = $t_2 + q'$ mit der Besonderheit, dass der vierte Vers *a* eine genaue Wiederholung des dritten Verses *a* ist:

Pourquoi, courtisane,
Vendre ton amour,
La fleur diaphane,

La fleur diaphane
Que fleurit le jour
Et que la main fane,

La rose d'amour?

— Pourquoi, blond poëte,
Ouvrir au passant
Ta douleur muette,

Ta douleur muette,
Lys éblouissant
Que la foule jette

Et brise en passant?

Unter den Siebenzeilen mit drei Reimen ist die gebräuchlichste diejenige, in welcher auf eine Vierzeile in Kreuzreimen eine Dreizeile der Form t_3 folgt. Diese Siebenzeile nach dem Schema *ababccb*, welche bereits im zwölften Jahrhundert vorkommt, kann übrigens auch als Dreizeile t_2 mit nachfolgender Vierzeile in umschlungenen Reimen aufgefasst werden. Sie gehört zu den verketteten Strophen und wird sowohl aus Versen gleichen Masses wie auch aus zwei verschiedenen Versarten gebildet. In letzterem Falle wird die Strophe vorwiegend entweder mit einem kürzeren abweichenden Verse geschlossen oder es werden die drei Verse gleichen Reimes *b* aus dem kürzeren Masse gebildet und dadurch die Auffassung der Strophe als Vierzeile mit nachfolgender Dreizeile ge-

sichert (*ababccb* = $v_1\ v_2\ v_1\ v_2 + v_1\ v_1\ v_2$). Unter den neueren Dichtern hat Alfred de Vigny eine Vorliebe für die Siebenzeile ***ababccb*** aus lauter Alexandrinern gezeigt; seine umfangreichen Gedichte *La Maison du Berger* (48 Strophen), *Les Oracles* (13 Strophen), *La Bouteille à la Mer* (26 Strophen), *Wanda* (26 Strophen), *L'Esprit pur* (10 Strophen) sind in solchen Siebenzeilen verfasst.

Beispiele für die Hauptform *ababccb* = $\mathfrak{q}' + \mathfrak{t}_3$ der Siebenzeile.

Alexandriner.

La distance et le temps sont vaincus. La science
Trace autour de la terre un chemin triste et droit.
Le Monde est rétréci par notre expérience
Et l'équateur n'est plus qu'un anneau trop étroit.
Plus de hasard. Chacun glissera sur sa ligne
Immobile au seul rang que le départ assigne,
Plongé dans un calcul silencieux et froid.

A. de Vigny, La Maison du Berger, I.

Alexandriner und achtsylbiger Vers.

La mère et son enfant s'en vont par les futaies.
La mère écoute et fait le guet,
Et l'on voit son sein hâve et maigre, sous les plaies
De son corsage de droguet;
Tête nue et pied nus, l'enfant, d'un air sauvage,
La suit, et toutes deux rôdent sous le feuillage
En cherchant des fleurs de muguet.

A. Theuriet, Les Chercheuses de muguet.

Achtsylbiger und sechssylbiger Vers.

Nous avons gravi les premiers
La pente des collines;
Les blés étaient verts, les pommiers
Neigeaient dans les ravines,
Les prés étaient comme un jardin,
Et l'herbe d'amour a soudain
Fleuri dans nos poitrines.

Id. Trimazo.

Das Gedicht *Le Coucou* auf Seite 92 zeigt die Strophe *ababccb* in sechssylbigen Versen.

Neben der Hauptform wird zuweilen auch eine Siebenzeile verwendet, in welcher die Dreizeile, welche der Vierzeile q' folgt, von der Form t_1 ist. Z. B.:

Existence sublime!
Bercés par notre nid,
Nous vivons sur l'abîme
Au sein de l'infini;
Des flots rasant la cime,
Dans le grand désert bleu
Nous marchons avec Dieu!

TH. GAUTIER, LES MATELOTS.

Diese Siebenzeile *abababb* = $q' + t_1$ ist nicht so vollkommen als die Hauptform; denn sie ist eine unverkettete Strophe und zerfällt in eine Fünfzeile *ababa* und eine Zweizeile *cc*. Dasselbe gilt von einer anderen Siebenzeile, in welcher die Dreizeile t_3 der Vierzeile q' vorangeht. Z. B.:

Déjà mes yeux sont fascinés
Par tes grands yeux illuminés,
Le loriot dans les clairières
Chante, et je crois entendre un chœur
De douces flûtes printanières,
Et je sens passer dans mon coeur
L'âme des plantes forestières!

A. THEURIET, LE VIN DE MAI.

Diese Form *aabcbcb* = $t_3 + q'$ zerfällt in die Zweizeile *aa* und die Fünfzeile *bcbcb*; sie ist aber vollkommener als die vorher angeführte Form *ababacc*, weil in ihr die Zweizeile vorangeht, so dass man mit der Fünfzeile als einem genügend gegliederten Ganzen nicht abbrechen kann.

Eine zweite Hauptform der Siebenzeile mit drei Reimen hat die neuere Dichtung eingeführt. Dieselbe hat das Schema *aabcccb* und besteht also aus einer Dreizeile t_3 und der

Vierzeile $\mathfrak{q}''$. Obwohl sie eine unverkettete Strophe ist, da sie in die Theile *aa* und *bcccb* zerlegt werden kann, so ist doch ein Zerfall bei ihr nicht leicht möglich, da nicht nur die Zweizeile vorangeht, sondern auch die nachfolgende Fünfzeile *bcccb* nicht zu den gegliederten und selbstständigen fünfzeiligen Strophen gehört. Ein Beispiel der Verwendung dieser Strophe in achtsylbigen Versen ist das Seite 203 mitgetheilte Gedicht *Attente* von Victor Hugo. Als Beispiel derselben Form in fünfsylbigen Versen diene folgende Strophe:

Viens à moi, dit-elle,
Oh! viens sur mon aile,
Dans un pays d'or
Qu'un nectar arrose,
Où tout est fleur rose,
Joie, amour éclose,
Plaisir ou trésor!

Th. de Banville, Songe d'hiver.

Auch diese Strophe ist von Victor Hugo und Lamartine in zwei verschiedenen Versarten gebildet worden, indem entweder ein vereinzelter kürzerer Vers den Schluss bildet ($v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_1\ v_2$) oder indem Dreizeile und Vierzeile durch die Versmischung von einander abgehoben werden (z. B. indem der eine dieser Theile aus dem einen Versmass, der andere aus dem anderen Mass gebildet wird: $v_1\ v_1\ v_1 + v_2\ v_2\ v_2\ v_2$ oder indem der Anfang jedes Theiles durch einen Vers abweichenden Masses hervorgehoben wird: $v_1\ v_2\ v_2 + v_1\ v_2\ v_2\ v_2$). Da indessen die Siebenzeile zu den selteneren Strophen gehört, so können wir die Beispiele hierfür übergehen.

(104) Wenn man von den vereinzelten Fällen absieht, in welchen die achtzeilige Strophe oder Achtzeile (*huitain*) auf zwei Reimen läuft*) so hat man zwei Arten von Achtzeilen zu unterscheiden, diejenigen mit drei und diejenigen mit vier Reimen.

*) Die Achtzeile mit zwei Reimen kommt als fortlaufende Strophe so gut wie gar nicht vor. Dagegen ist der erste Theil des Sonetts eine solche Achtzeile nach dem Schema $2\mathfrak{q} = abbabab$ oder $2\mathfrak{q}' = abababab$. Vergl. den zehnten Abschnitt.

I. Die Achtzeile mit vier Reimen.

Die Achtzeile mit vier Reimen ist eine der am wenigsten werthvollen französischen Strophenformen; denn sie besteht aus zwei auf einander folgenden Vierzeilen, in welche sie zerfällt, so dass ein Gedicht aus derartigen Achtzeilen auch als ein Gedicht aus Vierzeilen aufgefasst werden kann, wenn nicht je zwei der Vierzeilen durch die Satzperiode zusammengefasst sind. Aber selbst in diesem Falle kann die syntaktische Verknüpfung nur ein mässiger Ersatz für eine kräftige Reimverkettung sein. Unter den vier möglichen Zusammenstellungen der Vierzeilen q und q', nämlich $q + q'$, $q' + q$, $q + q$, $q' + q'$, sind die beiden ersten, welche symmetrische Strophen liefern würden, so gut wie ungebräuchlich, die letzte ist die gebräuchlichste. Als Beispiele für diese aus zwei Vierzeilen in Kreuzreimen bestehende Achtzeile $q' + q' = ababcdcd$ können ausser der auf Seite 294 und 295 angeführten Strophe in achtsylbigen Versen noch folgende Strophen dienen:

Zehnsylbige Verse.

Je vis cloîtré dans mon âme profonde,
Sans rien d'humain, sans amour, sans amis,
Seul comme un dieu, n'ayant d'égaux au monde
Que mes aïeux sous la tombe endormis!
Hélas! grandeur veut dire solitude.
Comme un idole au geste surhumain,
Je reste là, gardant mon attitude,
La pourpre au dos, le monde dans la main.

Th. Gautier, Le Roi solitaire.

Fünfsylbige Verse.

Lorsqu'avec les sons
Dont tu les complètes,
Tu fais des chansons
De mes odelettes,
Mille aspects divers
De grâce physique
Naissent dans mes vers
Avec ta musique!

Th. de Banville, A Raoul Lebarbier.

Aus den in Artikel 97 auseinander gesetzten Gründen wird für diese Strophe der Alexandriner nicht angewendet. Man gebraucht sie überhaupt in der neueren Dichtung sehr selten, abgesehen von den für den Gesang bestimmten Liedern; in diesen letzteren ist sie sogar ziemlich häufig, wie ein Blick in Béranger's volksthümliche Lieder lehrt. Am besten verwendbar scheint für sie der achtsylbige Vers, der auch bei ihrer Bildung aus zwei verschiedenen Massen gewöhnlich das eine Mass darstellt. Auf Seite 200 wurden bereits Strophen in acht- und in viersylbigen Versen angeführt. Folgende Beispiele können als weitere Muster dienen:

Acht- und sechssylbiger Vers.

Les jours d'hiver sont revenus,
  Plus de feuilles aux branches;
Le givre couvre les bois nus
  De ses aiguilles blanches.
Dans la coupe où sont empilés
  Les menus brins de hêtre,
Les charbonniers sont installés,
  Femme, apprentis et maître.

A. Theuriet, Le Charbonnier.

Sechs- und viersylbiger Vers.

Ni la vierge de Grèce,
  Marbre vivant;
Ni la fauve négresse,
  Toujours rêvant;
Ni la vive Française,
  A l'air vainqueur;
Ni la plaintive Anglaise,
  N'ont pris mon cœur.

Th. Gautier, Sultan Mahmoud.

Der Typus dieser Versmischungen bietet nichts neues; die beiden Vierzeilen sind in ganz gleicher Weise nach dem Schema $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$ individualisirt; eben so trifft man auch den Typus,

in welchem der Schlussvers allein von kürzerem Mass gewählt wird. Z. B.:

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet au bois;
Sous nos pieds égrénant les perles
Que l'on voit au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Siffler.

TH. GAUTIER, VILLANELLE RHYTHMIQUE.

Pour les grands bois, ensemble,
Partons au jour naissant,
Et choisissons un tremble,
Un tremble verdissant . . .
Qu'il soit svelte et superbe.
O ma brune aux yeux bleus,
Abattons-le dans l'herbe
A nous deux.

A. THEURIET, CHANT DE NOCES DANS LES BOIS.

Die Achtzeile aus zwei Vierzeilen mit umschlungenen Reimen *abbacddc* = q + q ist bedeutend seltener als die Achtzeile q' + q'. Eine sehr bemerkenswerthe Form derselben besteht darin, dass ihre zweite Vierzeile in allen Strophen des Gedichtes mit gleichen Reimen gebildet wird, indem die beiden letzten Verse *dc* einen Refrain bilden. Die Gedichte *Chanson de Pirates* und *Les Bleuets* von VICTOR HUGO, *Loys* von TH. DE BANVILLE, *Le Glas intérieur* von TH. GAUTIER sind in Achtzeilen dieser Art geschrieben. Die folgenden beiden Strophen, mit denen BANVILLE's Gedicht beginnt, dienen als Beispiel:

Mon Loys, j'ai, sous vos prunelles,
Oublié, dans mon cœur troublé,
Mon époux qui s'en est allé
Pour combattre les infidèles.

Quand nous le croirons loin *encor,*
Il sera là, Dieu nous *pardonne!*
Mon beau page, quel bruit résonne?
Est-ce lui qui sonne du cor?

J'ai lu dans un ancien poëme
Qu'une autre Yolande autrefois
Près de son page Hector de Foix
Oublia son époux de même.
Elle gardait comme un *trésor*
Ces extases que l'amour *donne.* —
Mon beau page, quel bruit résonne?
Est-ce lui qui sonne du cor?

Auf Seite 296 wurde die achtzeilige Strophe De Vigny's angeführt, deren vier erste Verse Schlagreime bilden, während die vier letzten Kreuzreime sind. Umgekehrt geordnete Achtzeilen, also solche, deren vier erste Verse Kreuzreime und deren vier letzte Verse Schlagreime sind, waren in der alten französischen Dichtung, wie Quicherat angiebt, nicht selten*). Auch in der neueren Dichtung sind solche Strophen hier und da verwendet worden. Z. B.:

Au travers de la vitre blanche
Le soleil rit, et sur les murs
Traçant de grands angles, épanche
Ses rayons splendides et purs:
Par un si beau temps, à la ville
Rester parmi la foule vile!
Je veux voir des sites nouveaux:
Postillon, sellez vos chevaux.

Th. Gautier, Voyage.

Man vergleiche auch noch die gleich gebauten Strophen in elf- und zwölfsylbigen Versen Seite 175 und 208.

II. Die Achtzeile mit drei Reimen.

Unter den Achtzeilen mit drei Reimen unterscheiden wir die älteren und die modernen Formen.

*) Quicherat l. c. p. 564.

A. Die älteren Formen der Achtzeile mit drei Reimen.

Die italienische Octave, eine unverkettete Achtzeile, welche aus einer Sechszeile der Form *ababab* und einer darauf folgenden Zweizeile *cc* besteht, ist eine Achtzeile auf drei Reimen *abababcc*, welche man als eine ältere Form der französischen Dichtung insofern bezeichnen kann, als sie sich mit einer kleinen Abweichung bereits bei THIBAUT DE CHAMPAGNE vorfindet. Diese Abweichung besteht darin, dass die Zweizeile keinen besonderen Reim erhält, sondern mit den Versen *aa* reimt, so dass hierdurch eine Octave mit zwei Reimen *ababababaa* entsteht. Folgende Strophe eines Liedes von THIBAUT, welche QUICHERAT*) anführt, diene als Beispiel:

Au renouviau de la douçour d'été
Que réclaircit li doiz à la fontaine,
Et que sont verds bois et verger et pré,
Et li rosiers en mai florit et graine,
Lors chanterai; que trop m'aura grevé
Ire et émoi qui m'est au cuer prochaine;
Et fins amis à tort achoisonnez (accusés),
Et moult souvent de léger effrayez.

Die eigentliche italienische Achtzeile *abababcc*, welche, nebenbei bemerkt, zu den symmetrischen Strophen gehört, ist in Frankreich nur von sehr wenigen Dichtern der Neuzeit aufgenommen worden, ohne dadurch wirklich in Gebrauch zu kommen. Die folgende Octave in Alexandrinern, welche den Anfang des befreiten Jerusalem übersetzt, entnehmen wir GRAMONT:

Je chante les combats du pieux capitaine
Qui délivra le grand Sépulcre du Sauveur;
Beaucoup fit sa prudence en cette œuvre hautaine,
Beaucoup son bras, et rien n'abattit sa ferveur:

*) L. c. p. 563. QUICHERAT's Citat ist aus der *Histoire de la poésie française* des Abbé MASSIEU entnommen.

Vainement contre lui l'Enfer soufflant sa haine
Souleva la Lybie et l'Asie en fureur,
Aidé du Ciel, il fit, hors des villes étreintes,
Rentrer ses compagnons sous les bannières saintes.

Die zweite ältere Form der Achtzeile mit drei Reimen ist diejenige, welche früher *par excellence* den Namen *Huitain* führte und welche nach dem Schema *ababbcbc* = $q' + q'$ zwei Vierzeilen in Kreuzreimen darstellt, in deren zweiter der erste und dritte Vers mit dem zweiten und vierten der ersten Vierzeile reimen. Von dieser Strophe, deren Verkettung durch den Reim *b* bewirkt wird, ist bereits Seite 294 ein Beispiel gegeben worden. Sie war im Mittelalter eine der gebräuchlichsten Strophenformen*) und wurde bis Ronsard nur vereinzelt oder in kleinen Gedichten festen Umfanges angewendet**), namentlich auch zu Epigrammen und Grabschriften. Ronsard gebrauchte sie als Strophe in Gedichten grösseren Umfanges, ohne ihr die symmetrische Anordnung zu geben, da er durch das Gesetz der Reimfolge sich nicht immer beengen liess. Erst im achtzehnten Jahrhundert, wo sich ihrer noch Lamotte Houdard und J. B. Rousseau bedienten, ist diese Form ausser Gebrauch gekommen, bis sie von einigen Dichtern der romantischen Schule wieder aufgenommen worden ist. Sie wird gewöhnlich nur in acht- und in zehnsylbigen Versen verwendet; für letztere diene folgende Strophe als Beispiel***):

Entre Racine et l'aîné des Corneilles
Les Chrysogons se font modérateurs;
L'un à leur gré passe les sept merveilles,
L'autre ne plaît qu'aux versificateurs.
Or maintenant veillez, graves auteurs,
Mordez vos doigts, ramez comme corsaires,
Pour mériter de pareils protecteurs,
Ou pour trouver de pareils adversaires!

J. B. Rousseau, Epigrammes.

*) Quicherat l. c. p. 561.
**) Gramont l. c. p. 201.
***) Citat von Gramont.

Statt der beiden Vierzeilen in Kreuzreimen, welche die traditionelle Form des selbstständigen Huitain bilden, wird öfter auch die erste, seltener die zweite in umschlungenen Reimen gebildet; auch werden zuweilen beide Vierzeilen in umschlungenen Reimen angewendet.

B. Die modernen Formen der Achtzeile mit drei Reimen.

Die beiden gebräuchlichen modernen Formen der Achtzeile mit drei Reimen benutzen als Strophenelement Vierzeilen der Form q". Die eine derselben besteht aus einer Vierzeile in Kreuzreimen mit darauf folgender Vierzeile q", so dass die Schlussverse beider Vierzeilen reimen; ihr Schema ist also *ababcccb*. Das Schema der zweiten Strophe, welche aus zwei Vierzeilen der Form q" besteht, ist *aaabcccb*. Beide Strophen sind verkettete Strophen und die erstere wird häufiger verwendet als die zweite, in welcher die zweimalige Wiederkehr dreier Verse gleichen Reimes leicht ermüdend wirkt. Victor Hugo's Gedicht *Les Djinns* ist das beste Beispiel einer meisterhaften Verwendung von Strophen der ersten Form. Indem die Strophen dieses Gedichtes vom zweisylbigen Mass bis zum zehnsylbigen aufsteigen und dann wieder allmälig bis zum zweisylbigen herabfallen, malen sie das Anwachsen und das Erlöschen des durch die bösen Geister (die *Djinns*) heraufgeführten Sturmes. Wir theilen das Gedicht als Probe der Strophe in den verschiedenen Versarten vollständig mit:

Murs, ville
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise,
Où brise
La bise;
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.

Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit.

La voix plus haute
Semble un grelot. —
D'un nain qui saute
C'est le galop:
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche;
L'écho l'a redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit; —
Comme un bruit de foule,
Qui tonne et qui roule,
Et tantôt s'écroule
Et tantôt grandit.

Dieux! la voix sépulcrale
Des Djinns...! — Quel bruit ils font!
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond!
Déjà s'éteint ma lampe;
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Monte jusqu'au plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillone en sifflant.
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.

Leur troupeau lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près! — Tenons fermée
Cette salle où nous les narguons.
Quel bruit dehors! hideuse armée
De vampires et de dragons!
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée;
Et la vieille porte rouillée,
Tremble à déraciner ses gonds!

Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure!
L'horrible essaim, poussé par l'aquilon,
Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure.
Le mur fléchit sous le noir bataillon!
La maison crie et chancelle penchée.
Et l'on dirait que, du sol arrachée,
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
Le vent la roule avec leur tourbillon!

Prophète! si ta main me sauve
De ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon front chauve
Devant tes sacrés encensoirs!
Fais que sur ses portes fidèles
Meure leur souffle d'étincelles,
Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
Grince et crie à ces vitraux noirs!

Ils sont passés! — Leur cohorte
S'envole et fuit, et leurs pieds
Cessent de battre ma porte
De leurs coups multipliés.

L'air est plein d'un bruit de chaînes,
Et dans les forêts prochaines,
Frissonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu pliés!

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible que l'on croit
Ouïr la sauterelle
Crier d'une voix grêle,
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

D'étranges syllabes
Nous viennent encor. —
Ainsi, des Arabes
Quand sonne le cor,
Un chant sur la grève,
Par instants s'élève,
Et l'enfant qui rêve
Fait des rêves d'or!

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas;
Leur essaim gronde;
Ainsi, profonde,
Murmure une onde,
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord;

C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Pour un mort.

On doute
La nuit . . .
J'écoute: —
Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit.

Ihrem Charakter entsprechend wird die Achtzeile *ababcccb* meist nur aus Versen eines Masses gebildet, welches selbstverständlich die Sylbenanzahl Zehn nicht überschreiten darf. Als Beispiel einer Verwendung zweier Masse diene folgende Strophe:

Siebensylbiger und fünfsylbiger Vers.

Mais ta muse lace encor
A son pied d'albâtre
Le léger brodequin d'or
Qui sied au théâtre.
L'Amour est votre échanson,
Il rit à votre moisson:
Qu'il nous rende la chanson
Rieuse et folâtre.
Th. de Banville, A Eugène Grangé.

In dieser Strophe sind die drei Verse des gleichen Reimes *b* mit dem fünfsylbigen, alle übrigen Verse mit dem siebensylbigen Masse besetzt.

Als Muster der zweiten modernen Achtzeile diene die Strophe:

Belgrade et Semlin sont en guerre
Dans son lit, paisible naguère,

Le vieillard Danube leur père
S'éveille au bruit de leur canon.
Il doute s'il rêve, il tressaille,
Puis entend gronder la bataille,
Et frappe dans ses mains d'écaille,
Et les appelle par leur nom.

V. Hugo, Le Danube en colère.

Die seltene Verwendung zweier Versmasse in dieser Strophe zeigen folgende Beispiele:

Achtsylbige und zweisylbige Verse.

Oh! pour suivre en leur chemin bleu
Les hirondelles du bon Dieu,
Pour aller, venir en tout lieu
Comme elles,
Donnez-moi pour voler dans l'air
Plus loin qu'où s'arrête la mer,
Plus haut que s'allume l'éclair . . .
Des ailes!

Marc-Monnier, A Mademoiselle Louisa Siefert.

Achtsylbiger und dreisylbiger Vers.

Oh! lorsque l'ouragan qui gagne
La campagne,
Prend par les cheveux la montagne,
Que le temps d'automne jaunit,
Que j'aime, dans le bois qui crie
Et se plie,
Les vieux clochers de l'abbaye*),
Comme deux arbres de granit!

A. de Musset, Stances.

Die Versmischung der ersten Strophe besetzt die beiden

*) Sprich *a-bé-i*.

letzten, die der zweiten die beiden zweiten Verse der Vierzeilen, welche zur Achtzeile zusammentreten, mit einem kürzeren Mass*).

Eine merkwürdige Achtzeile mit drei Reimen hat Banville angewendet:

O vendangeuse! tu souris,
Embrassons-nous jusqu'à l'ivresse!
Buvons encore, ô ma maîtresse!
Déroule tes cheveux chéris
Sur ces raisins! car ô merveilles!
Tes tresses blondes sont pareilles
Au soleil qui les a mûris,
Et ta bouche aux grappes vermeilles.

Th. de Banville, La Vendangeuse.

Diese Achtzeile *abbaccac* kann als Verkettung der Dreizeile t_1 = *abb* mit der Fünfzeile *accac* aufgefasst werden.

(105) Die neunzeilige Strophe oder Neunzeile (*neuvain*) gehört im Französischen zu den seltenen Strophen**). Sie wird entweder aus einer Vierzeile und einer Fünfzeile oder aus drei Dreizeilen gebildet.

I. Neunzeilen aus der Vereinigung von Vierzeile und Fünfzeile.

Die Vierzeile und die Fünfzeile, welche zur Neunzeile zusammentreten, hängen durch den Reim nicht zusammen, so dass die von ihnen gebildete Strophe eine unverkettete Strophe mit vier Reimen darstellt, indem zwei Reime auf die Vierzeile und zwei auf die Fünfzeile entfallen.

---

*) Die Form *aaabcccb* kommt nach Quicherat's Mittheilungen bereits bei J. Lemaire, Du Bellay und Piron vor. (Quich. l. c. p. 562.) Doch dürften die modernen Dichter, die sie aufgenommen haben, schwerlich von ihrer früheren sporadischen Verwendung etwas gewusst haben.

**) „*Il y a peu de chose à dire de la strophe de neuf vers, qui, sans être absolument rare, n'est pas des plus usitées. Ronsard et ses adeptes l'ont peu employée, Malherbe pas du dout. J. B. Rousseau s'en est servi dans quatre de ses odes, et on en trouve encore quelques exemples dans différents poètes du XVIIe et du XVIIIe siècle. Elle n'a pas rencontré non plus, de notre temps, une faveur bien marquée.*" Gramont l. c. p. 206.

Geht die Vierzeile voran und ist sie eine Vierzeile mit Kreuzreimen ($\mathfrak{q}' = abab$), so folgt ihr gewöhnlich eine Fünfzeile der Form *ccdcd* oder eine Fünfzeile der Form *cdccd* (Hauptform der Fünfzeile). Z. B.:

Neunzeile *abab* + *ccdcd*.

La vertu du vieux Caton,
Chez les Romains tant prônée,
Etait souvent, nous dit-on,
De falerne enluminée.
Toujours ces sages hagards,
Maigres, hideux et blafards,
Sont souillés de quelque opprobre; —
Et du premier des Césars
L'assassin fut homme sobre.

J. B. Rousseau.

Neunzeile *abab* + *cdccd*.

Calme tes pleurs, elle a vécu sa vie;
O tendre mère, elle a rempli ses jours;
Ta belle enfant avant dix ans ravie
Des ans nombreux anticipa le cours.
Aux plus grands maux ainsi fait la nature:
Un bien chez elle achemine aux douleurs;
Même en hâtant, elle incline et mesure.
Ce vert bouton, cette fleur était mûre;
Calme tes pleurs, calme tes pleurs!

Sainte-Beuve, A Madame P.

Seltener geht eine Vierzeile mit umschlungenen Reimen voran, wie in folgendem Beispiel:

Neunzeile *abba* + *ccddc*.

Au-dessus des passions,
Au-dessus de la colère,
Ton noble esprit ne sait faire
Que de nobles actions.

Quand jusqu'à nous tu te penches,
C'est ainsi que tu t'épanches
Sur nos cœurs que tu soumets.
D'un cygne il ne peut jamais
Tomber que des plumes blanches!
V. Hugo, Chants du crépuscule XXXVI.

In dieser Neunzeile fällt die Fünfzeile dadurch auf, dass sie Schlagreime enthält; um zu verhindern, dass der letzte Vers abfällt, hat ihn der Dichter in allen Strophen des Gedichtes, dem die vorstehende Strophe entnommen ist, eng durch den Sinn mit dem vorletzten Verse verknüpft.

Von den zum Gesang bestimmten Liedern abgesehen ist der Fall, dass die Fünfzeile der Vierzeile vorangeht, der seltnere. Gewöhnlich ist dann die Fünfzeile von der (nächst der Hauptform am meisten verwendeten) Form *abbab*, wie in folgender von Quicherat angeführten Strophe von Mlle Deshoulières:

Le plus beau des mois
Remplit notre attente:
La terre est riante;
Déjà dans les bois
Le rossignol chante;
Déjà les moutons
Paissent les herbettes,
Et font mille bonds
Au son des musettes.

II. Neunzeilen aus der Vereinigung von drei Dreizeilen.

Obwohl sich bereits in der älteren französischen Literatur Neunzeilen finden, welche aus drei Dreizeilen gebildet sind, so scheint doch die Vorliebe für solche Strophen der modernen Dichtung eigenthümlich zu sein. Die gewöhnliche Form derartiger Neunzeilen ist $t_3 + t_3 + t_3$; Th. Gautier hat solche Strophen oft in Alexandrinern gebildet und sie dann auch äusserlich durch den Druck in Dreizeilen getrennt. Vergleiche Seite 302. —

Banville hat die letzte Dreizeile öfter von der Form t_2 gewählt, wodurch die Eintönigkeit, welche Quicherat den Strophen $t_3+t_3+t_3$ vorwirft, gehoben wird. Dieser Vorwurf der Eintönigkeit dürfte sich übrigens für die Strophen aus Alexandrinern nicht aufrecht erhalten. Beispiele:

Neunzeile *aabccbddb* = $t_3 + t_3 + t_3$.

Siebensylbige Verse.

La bataille enfin s'allume:
Tout à la fois tonne et fume.
La mort vole où nous frappons.
Là, tout brûle pêle-mêle.
Ici, court le brûlot frêle,
Qui jette aux mâts ses crampons,
Et, comme un chacal dévore
L'éléphant qui lutte encore,
Ronge un navire à trois ponts.

V. Hugo, Navarin.

Fünfsylbige Verse.

Regardez les branches,
Comme elles sont blanches!
Il neige des fleurs.
Riant dans la pluie,
Le soleil essuie
Les saules en pleurs,
Et le ciel reflète
Dans la violette
Ses pures couleurs.

Th. Gautier, Chant du Grillon.

Neunzeile *aabccbdbd* = $t_3 + t_3 + t_2$.

Achtsylbige Verse.

Oh! disais-je alors, quoi! la bouche
Qui vous caresse et qui vous touche

Avec un délire inouï,
La main frémissante qui presse
Les vôtres, les soupirs, l'ivresse,
Les yeux éteints qui disent Oui,
Tout cela, ce n'est qu'un mensonge,
Ce n'est qu'un songe évanoui
Qui passe comme un autre songe!

TH. DE BANVILLE, SONGE D'HIVER.

Siebensylbige Verse.

Et près de moi je vis luire
L'inimitable sourire
D'une vierge au front charmant,
Qui portait, nymphe thébaine,
Une lyre au flanc d'ébène,
Et dont, je ne sais comment,
Le regard et la voix fière
Avaient un rayonnement
De parfum et de lumière.

Id. Ib.

Alle diese Neunzeilen sind verkettete Strophen und insofern den Neunzeilen, welche sich aus einer Vierzeile und einer Fünfzeile zusammensetzen, vorzuziehen. Die Neunzeilen beider Arten werden, wie alle Strophen aus einer grösseren Anzahl von Versen, vorzugsweise nur aus Versen von einerlei Mass gebildet. Der Alexandriner kann mit Vortheil nur in den Formen aus drei gleichen Dreizeilen verwendet werden, weil in diesen Formen die Gliederung der Strophe so gleichmässig und leicht wahrnehmbar ist, dass das lange Versmass die Reimgliederung nicht verdunkelt.

Die Strophen des auf Seite 204 mitgetheilten Gedichtes *La Chute des étoiles* von LECONTE DE LISLE sind ein sehr beachtungswerther Versuch Neunzeilen mit drei Reimen zu verwenden. Diese Strophen sind nach dem Schema *abab* + *ccbcb* gebaut, in welchem die Fünfzeile mit der vorhergehenden Vierzeile q' durch den Reim *b* verkettet ist. In dem angeführten Gedicht haben dieselben

noch die Eigenthümlichkeit, dass der Schlussvers *b* den zweiten Vers *b* wiederholt.

(106) Die zehnzeilige Strophe oder Zehnzeile (*dizain*), welche im sechzehnten Jahrhundert zuerst angewendet wurde,*) gehört mit der Sechszeile zu den gebräuchlichsten und beliebtesten französischen Strophenformen und wird so gut wie ausschliesslich nur in einer Form verwendet, welche man als ihre kanonische Form bezeichnen kann. Diese Form wird von den französischen Schriftstellern definirt als eine Vierzeile in Kreuzreimen, welcher die Hauptform der Sechszeile $t_3\ t_3$ folgt, so dass die ganze Strophe das Schema *ababccdeed* zeigt. Sie wird gewöhnlich nur aus lauter gleichen Versen des sieben- oder des achtsylbigen Masses gebildet; die Verwendung von Alexandrinern, gleichviel ob allein oder in Verbindung mit achtsylbigen Versen, wird allgemein als unvortheilhaft und die Harmonie der Strophe beeinträchtigend bezeichnet. Folgende zwei Strophen mögen als Beispiele dienen:

Siebensylbiger Vers.

De sa puissance immortelle
Tout parle, tout nous instruit.
Le jour au jour la révèle,
La nuit l'annonce à la nuit.
Ce grand et superbe ouvrage
N'est point pour l'homme un langage
Obscur et mystérieux:
Son admirable structure
Est la voix de la nature,
Qui se fait entendre aux yeux.

J. B. Rousseau, Imitation du Psaume XVIII.

Achtsylbiger Vers.

Que la soirée est fraîche et douce:
Oh! viens, il a plu ce matin;

*) Speciell wird sie von Quicherat auf Ronsard zurückgeführt, der sie zwar nicht fortlaufend aber mit andern Strophen gemischt als „Epode" verwendete.

Les humides tapis de mousse
Verdissent tes pieds de satin;
L'oiseau vole sous les feuillées,
Secouant ses ailes mouillées;
Pauvre oiseau que le ciel bénit!
Il écoute le vent bruire,
Chante, et voit des gouttes d'eau luire,
Comme des perles, dans son nid.

VICTOR HUGO, ODES.

Stellen wir die Strophe nach ihrer Zusammensetzung durch den Reim dar, so ist sie als eine unverkettete Strophe mit fünf Reimen aufzufassen, welche aus zwei Vierzeilen besteht, zwischen welche eine Zweizeile geschoben ist: *ababccdeed* = *abab* + *cc* + *deed* = $\mathfrak{q}' + \mathfrak{d} + \mathfrak{q}$. Diese symmetrische Stellung der Zweizeile zwischen zwei Vierzeilen verschiedenen Charakters mag der Grund der harmonischen Schönheit sein, welche die französischen Verslehren von dieser Strophe rühmen. Hiermit stimmt es überein, dass die Strophe *abbaccdede* = *abba* + *cc* + *dede* = $\mathfrak{q} + \mathfrak{d} + \mathfrak{q}'$, welche dieselbe Symmetrie zeigt, im siebzehnten Jahrhundert neben der kanonischen Form sehr häufig angewendet wurde*). Der Grund, warum sie sich neben der kanonischen Form nicht erhalten hat, ist vielleicht darin zu setzen, dass bei ihrer Auffassung als Vierzeile mit nachfolgender Sechszeile *abbaccdede* = $\mathfrak{q} + \mathfrak{t}_3 + \mathfrak{t}_2$ die Sechszeile sich nicht symmetrisch in zwei gleiche Dreizeilen gliedert. Als Beispiel der Form $\mathfrak{q} + \mathfrak{d} + \mathfrak{q}'$ diene folgende Strophe von J. B. ROUSSEAU:

Ainsi du plus haut des montagnes
La paix et tous les dons des cieux
Comme un fleuve délicieux
Viendront arroser nos campagnes.
Son règne à ses peuples chéris
Sera ce qu'aux champs défleuris

*) Fast sämmtliche Beispiele für Versmischung, die QUICHERAT anführt, zeigen diese Form.

Est l'eau que le ciel leur envoie;
Et tant que luira le soleil,
L'homme plein d'une sainte joie
Le bénira dès son réveil.

Eine symmetrische Stellung der Zweizeile würden auch noch die Formen $q + d + q$ und $q' + d + q'$ zeigen. Beide Formen würden indess den Wechsel, den die Verschiedenartigkeit der Vierzeilen gewährt, vermissen lassen und beide sind überdies symmetrisch. Die zweite dieser Formen $q' + d + q'$ zeigt bei ihrer Auffassung als Vierzeile mit nachfolgender Sechszeile $q' + d + q' =$ $= ababccdede = abab + (ccd + ede) = q' + t_3 + t_2$ noch überdies eine Sechszeile aus ungleichen Dreizeilen und dies ist wohl der Grund, warum sie, wie es scheint, gar nicht verwendet worden ist.*) Die erste Form dagegen $q + d + q = abbaccdeed =$ $= abba + (ccd + eed) = q + t_3 + t_3$ schliesst mit der symmetrischen Sechszeile und sie ist von Théophile Viaud (1590—1626) und Ronsard, wie nachfolgende Quicherat entnommene Beispiele zeigen, verwendet worden:

L'eau de sa naturelle *source*
Trouve assez de canaux ouverts
Pour traîner par les plis divers
La facilité de leur course:
Ses rivages sont verdissans,
Où des arbrisseaux fleurissans
Ont toujours la racine fraîche;
L'herbe y croît jusqu'à leur gravier,
Mais une herbe que le bouvier
N'apporta jamais à sa *crèche.*

Das Gedicht Théophile's, dem diese Strophe angehört, ist in symmetrischer Strophenfolge verfasst. Bei Ronsard erscheint die Strophe $q + d + q$ darum nicht symmetrisch, weil er gegen

*) Ich habe weder in den Verslehren noch in den Dichtern, welche mir zur Hand sind, ein Beispiel derselben gefunden.

das Gesetz der Reimfolge auf den männlichen Schlussreim der Vierzeile unmittelbar den davon verschiedenen männlichen Reim der Zweizeile folgen lässt:

Faisant parler sa grandeur
Aux sept langues de ma lyre,
De lui je ne veux rien dire
Dont je puisse être *menteur*;
Mais, véritable, il me *plait*
De chanter bien haut, qu'il est
L'ornement de notre France,
Et qu'en fidèle équité,
En justice, en vérité
Les vieux siècles il devance.

In allen anderen als den bisher aufgeführten Verbindungen zweier Vierzeilen mit einer Zweizeile würden die beiden Vierzeilen unmittelbar aufeinander folgen. Sie werden also mindestens von verschiedener Reimordnung gewählt werden müssen, weil sich sonst die beiden ganz gleichen Vierzeilen von einander und von der Strophe loslösen würden. Je nachdem die Zweizeile vorangeht oder nachfolgt, ergeben sich also noch folgende vier Arten von Zehnzeilen:

$$\mathfrak{d} + \mathfrak{q} + \mathfrak{q}' = aabccbdede = (\mathfrak{t}_3 + \mathfrak{t}_3) + \mathfrak{q}'$$
$$\mathfrak{d} + \mathfrak{q}' + \mathfrak{q} = aabcbcdeed = (\mathfrak{t}_3 + \mathfrak{t}_2) + \mathfrak{q}$$
$$\mathfrak{q} + \mathfrak{q}' + \mathfrak{d} = abbacdcdee = \mathfrak{q} + (\mathfrak{t}_2 + \mathfrak{t}_1)$$
$$\mathfrak{q}' + \mathfrak{q} + \mathfrak{d} = ababcddcee = \mathfrak{q}' + (\mathfrak{t}_1 + \mathfrak{t}_1).$$

Unter allen diesen Strophen ist nur die erste dadurch ausgezeichnet, dass sie die Hauptform der Sechszeile abgliedert; dies erklärt, warum auch sie früher eine ziemlich häufige Verwendung fand, nämlich, nach Quicherat's Angabe zur Zeit von Ludwig XIII und Ludwig XIV. Die übrigen Formen sind wenig oder gar nicht in Gebrauch gekommen*); die beiden letzten von ihnen

*) Von der Form $d + q' + q$ enthalten die Verslehren gar kein Beispiel; von der Form $q + q' + d$ geben Quicherat und Gramont ein Bei-

leiden an dem Fehler, dass die Zweizeile am Strophenschluss zu leicht abfällt.

Die Verbindung zweier verschiedener Versmasse ist, wie bereits früher bemerkt, in der zehnzeiligen Strophe ungebräuchlich. MAROT hat die Vierzeile in einem und die Sechszeile in einem anderen Masse gebildet, indessen wird die Strophe hierdurch, wie GRAMONT richtig bemerkt, in zwei verschiedene Strophen zerlegt, so dass ihre Einheit vollkommen vernichtet wird. Die lyrischen Monologe in CORNEILLE's Tragödien (wie überhaupt die Dichtungen des siebzehnten Jahrhunderts) und die ersten Oden VICTOR HUGO's bieten Beispiele von Zehnzeilen in verschiedenen Versmassen: aber keine der verwendeten Formen ist zu einer typischen, in den Gebrauch wirklich übergegangenen geworden. Nur eine Zehnzeile aus zwei verschiedenen Versarten verdient ihres merkwürdig geschmeidigen und lebhaften Ganges wegen hervorgehoben zu werden. Sie ist von JEAN PASSERAT (1534—1602) aus acht- und viersylbigen Versen gebildet worden, wobei die Vierzeile den bekannten Typus $v_1\ v_2\ v_1\ v_2$, die Sechszeile den nicht weniger bekannten Typus $v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2$ aufweist und wie gewöhnlich der längere Vers das Grundmass bildet. Das in diesen Strophen gebildete Gedicht, welches SAINTE-BEUVE mit Recht als ein Gegenstück zu BELLEAU's Aprillied bezeichnet*), ist folgendes:

DU PREMIER IOUR DE MAY.

Laissons le lit et le sommeil
Ceste iournée:
Pour nous l'aurore au front vermeil
Est desià née.
Or**) que le ciel est le plus gay,
En ce gracieus mois de may,
Aimons, mignonne;

spiel und zwar beide dasselbe, indem es QUICHERAT SAINT-AMANT, GRAMONT THÉOPHILE zuschreibt. Die Form $q' + q + d$ ist in QUICHERAT durch ein Beispiel in Alexandrinern mit zwei achtsylbigen Schlussversen vertreten.

*) SAINTE-BEUVE, l. c. p. 126.

**) *Maintenant.*

Contentons nostre ardent desir:
En ce monde n'a du plaisir
Qui ne s'en donne.

Viens, belle, viens te pourmener
Dans ce bocage;
Entens les oiseaus iargonner
De leur ramage.
Mais escoute comme sur tous
Le rossignol est le plus dous,
Sans qu'il se lasse.
Oublions tout deuil, tout ennuy,
Pour nous resiouir comme luy:
Le temps se passe.

Ce vieillard contraire aux amans
Des aisles porte,
Et en fuyant nos meilleurs ans
Bien loing emporte.
Quand ridée vn iour tu seras,
Melancholique, tu diras:
I'estoy peu sage,
Qui n'vsois point de la beauté
Que si tost le temps a osté
De mon visage.

Laissons ce regret et ce pleur
A la vieillesse;
Jeunes, il faut cueillir la fleur
De la ieunesse.
Or que le ciel est le plus gay,
En ce gracieus mois de may,
Aimons, mignonne;
Contentons nostre ardent desir:
En ce monde n'a du plaisir
Qui ne s'en donne.

Von den bisher angeführten Formen der Zehnzeile, welche sämmtlich auf fünf Reimen laufen, gänzlich verschieden ist eine Form, welche vor der Schule RONSARD's in der französichen Dichtung in derselben Weise wie der Huitain *ababbcbc* verwendet wurde, welche sich noch in den Epigrammen von J. B. ROUSSEAU findet und welche auch als Element der später zu besprechenden Ballade von Bedeutung ist. Dieser Dizain par excellence läuft auf vier Reimen nach dem Schema *ababbccdcd*; er ist also eine unverkettete Strophe, indem er in die zwei Fünfzeilen *ababb* und *ccdcd* zerfällt. Er wird gewöhnlich aus zehnsylbigen, seltener aus achtsylbigen Versen gebildet*). Beispiele**):

Anne par jeu me jecta de la neige
Que je cuidoys froide certainement;
Mais c'estoit feu. L'expérience en ay-je,
Car embrasé je fuz soubdainement.
Puisque le feu loge secrètement
Dedans la neige, où trouveray-je place
Pour n'ardre point? Anne ta seule grâce
Estaindre peut le feu que je sens bien,
Non point par eau, par neige, ne par glace,
Mais par sentir ung feu pareil au mien.

CLÉMENT MAROT, ÉPIGRAMMES.

Ce Monde-ci n'est qu'une œuvre comique,
Où chacun fait ses rôles différens.
Là sur la scène en habit dramatique
Brillent prelats, ministres, conquerans.
Pour nous vil peuple, assis aux derniers rangs,
Troupe futile et des grands rebutée,
Par nous d'en bas la pièce est écoutée.
Mais nous païons, utiles spectateurs;
Et quand la farce est mal representée,
Pour notre argent nous sifflons les acteurs.

J. B. ROUSSEAU, ÉPIGRAMMES.

*) BANVILLE, *Petit traité* p. 151.

**) Das erste Beispiel wird von BANVILLE, das zweite von GRAMONT citirt.

Die ausserordentliche Symmetrie dieser Art Zehnzeile besteht darin, dass die zweite Fünfzeile *ccdcd* genau die Umkehrung der ersten Fünfzeile *ababb* ist; beide Fünfzeilen, welche die Elemente dieser Zehnzeile bilden, gehören zu denjenigen, welche in selbstständiger Verwendung selten oder gar nicht vorkommen (vgl. Art. 101). Damit die Zehnzeile nicht in die beiden Fünfzeilen zerfällt, müssen letztere keine Pause des Sinnes zwischen dem fünften und sechsten Verse enthalten. In der That beobachtet man bei den angeführten wie bei den meisten anderen Beispielen dieser Zehnzeilen, dass die Dichter den fünften und sechsten Vers durch den Inhalt eng verbunden haben.

(107) Die elfzeilige Strophe oder Elfzeile ist als ungebräuchlich zu bezeichnen. In den wenigen Versuchen, welche in elfzeiligen Strophen existiren, zeigen sich dieselben als unverkettete Strophen, deren Elemente eine Fünfzeile (V), eine Vierzeile und eine Zweizeile sind. Die Zweizeile erhält ihren Platz zwischen der Fünf- und der Vierzeile. Wenn die Vierzeile vorangeht und auf Kreuzreimen läuft, wie in der Form *ababccddede* = $\mathfrak{q}' + \mathfrak{d} + \mathfrak{V}$ so erhält man diejenige Form der Elfzeile, welche vorzugsweise im *Chant Royal*, einer Art Ballade, welche wir im nächsten Abschnitt besprechen, verwendet worden ist (man vergleiche die Strophen des *Chant Royal* in Artikel 116). Diese Art Elfzeile schliesst mit einer Fünfzeile von derselben Form wie diejenige, mit welcher der Dizain schliesst. Folgende Elfzeile von RACAN welche QUICHERAT als sehr harmonisch anführt*), schliesst dagegen mit der Hauptform der Fünfzeile *dedde*:

O grand Dieu, calme cet orage
Qui m'abyme dans les ennuis!
Toi seul, dans l'état où je suis,
Me peut garantir du naufrage.
La mer enflée en un moment
Pousse ma barque au firmament,

*) Man beachte, wie in diesem Beispiel der Rhythmus des Einzelverses den Strophenrhythmus unterstützt. Die Octosyllaben der Vierzeile sind vorwiegend anapästisch-jambisch, nämlich 8, 8_3, 8_1, 8_1; die Fünfzeile besteht dagegen aus lauter jambischen Octosyllaben.

La précipite dans la boue,
Et, malgré l'art des matelots,
Le vent contraire, qui se joue,
La pirouette sur la porue,
Et la rejette sur les flots.

Während das Schema dieser Strophe *abbaccdedde* = **q** + **d** + **V** ist, wird in einer ebenfalls von QUICHERAT angeführten Strophe von LAMARTINE die zweite Hauptform der Fünfzeile *abbab* an den Anfang gesetzt:

Nous ne goûterons plus votre ombre,
Vieux pins, l'honneur de ces forêts,
Vous n'entendrez plus nos secrets;
Sous cette grotte humide et sombre
Nous ne chercherons plus le frais;
Et, le soir, au temple rustique
Quand la cloche mélancolique
Appellera tout le hameau,
Nous n'irons plus à la prière
Nous courber sur la simple pierre
Qui couvre un rustique tombeau.

Auch diese Strophe, deren Schema *abbabccdeed* = **V** + **d** + **q** ist, verwendet wie die vorher angeführte die Vierzeile in umschlungenen Reimen.

Die elfzeiligen Couplets des Singliedes, wie sich solche z. B. bei BÉRANGER finden, gehören nicht in die Betrachtung der elfzeiligen Strophe, da die Zeilenanzahl solcher Liederstrophen durch den Refrain und die Forderungen der Musik zu sehr beeinflusst wird.

(108) Die zwölfzeilige Strophe oder Zwölfzeile (*douzain*) besitzt nur eine Form, welche in der französischen Dichtung zu allgemeiner Verwendung gelangt ist. Diese Form ist von VICTOR HUGO geschaffen worden und besteht aus einer Vierzeile in Kreuzreimen, auf welche die moderne Achtzeile *cccdeeed* (vergl. S. 356) folgt. Diese Zwölfzeile nach dem Schema *ababcccdeeed* = **q** + (**q**″ + **q**″) ist also eine unverkettete Strophe, welche auf eben so vielen Reimen wie die kanonische Form der Zehnzeile läuft; man könnte sie aus letzterer ableiten, indem man an den beiden Stellen,

[redacted]

dreifachem Reim in das Ohr schmetternden Achtzeile melodisch zu dämpfen*). So viel ist gewiss, dass die Hugo'sche Zwölfzeile mit ihren dreifachen Reimen prachtvoll einherrauscht, dass sie aber auch einen Schwung des Gedankens und eine Höhe der Empfindung verlangt, der sie für längere Gedichte, die sich nicht fortwährend auf der Höhe der Empfindung und Einbildung bewegen, wenig geeignet erscheinen lässt. Dieser Vorwurf dürfte die Form der Dichtungen *L'Enfer* und *Paris* von A. Pommier treffen, in welchen diese Zwölfzeile zu Hunderten verwendet ist**).

Die sonst hier und da vorkommenden Formen der Zwölfzeile sind kaum erwähnenswerth, da sich keine derselben zu einer typischen Form der Verskunst entwickelt hat. Ganz roh sind die auf sechs Reimen laufenden Strophen, welche Quicherat aus Ronsard und Racan anführt***), da sie in Vierzeilen oder in Vierzeilen und Schlagreime zerfallen. Auch das Beispiel von Scarron, welches sich bei demselben Schriftsteller findet, leidet an demselben Fehler, da es nach dem Schema *ababccdedeff* = (**q'** + **d**) + (**q'** + **d**) in zwei gleiche Sechszeilen zerfällt. Quicherat's Beispiele aus Chaulieu und Tristan zeigen dagegen eine vollendetere Form, indem sie wie die Hugo'sche Zwölfzeile nur auf fünf Reimen laufen: beide beginnen mit einer Vierzeile, der eine Zweizeile folgt, an welche sich eine Sechszeile mit zwei Reimen schliesst. Als ein Versuch, zwölfzeilige Strophen in ausgedehnterem Masse zu verwenden, ist die Dichtung *Albertus ou L'Ame et le Péché* von Th. Gautier zu erwähnen. Indessen auch die Strophe Gautier's zerfällt nach dem Schema (*aabccb*) + (*ddeffe*) in zwei Strophen, welche der Hauptform der Sechszeile angehören und welche zu einer einheitlichen Strophe nur dadurch individualisirt werden,

---

*) *Les vers français* p. 221. Bei dieser Gelegenheit spricht Gramont der Achtzeile *aaabcccb* das Recht ab, als selbstständige Strophe aufzutreten.

**) In der *„Histoire du Romantisme"* von Th. Gautier (Deuxième édition, Paris, Charpentier et Cie., 1874) heisst es p. 314 von dem Gedichte *Paris:* „Ce qu'on peut reprocher à ce poëme *d'une grande étendue*, c'est une sorte de *ribombo* venant de la redondance des rimes triplées que ramène chaque strophe."

***) Quicherat l. c. p. 571 u. 572.

dass der zwölfte Vers aus dem Alexandriner in das achtsylbige Mass herabfällt. Folgendes ist die Anfangsstrophe des angeführten Gedichtes:

Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes
Dorment, de nénufars et de bateaux couvertes,
Avec ses toits aigus, ses immenses greniers,
Ses tours au front d'ardoise où nichent les cicognes,
Ses cabarets bruyants qui regorgent d'ivrognes,
Est un vieux bourg flamand tel que les peint Teniers.
— Vous reconnaissez-vous? — Tenez, voilà le saule,
De ses cheveux blafards inondant son épaule
Comme une fille au bain; l'église et son clocher,
L'étang où des canards se pavane l'escadre;
Il ne manque vraiment au tableau que le cadre
Avec le clou pour l'accrocher.

Strophen von mehr als zwölf Versen sind von den französischen Dichtern nur sehr selten gebildet worden; beachtungswerth dürfte nur die dreizehnzeilige Strophe sein, von welcher Gramont ein Beispiel aus *Les Corybantes* von V. de Laprade anführt:

Assis sous un ciel taciturne,
La mort et l'ennui sur le front,
Là-haut veille le noir Saturne
Dans la peur de ceux qui naîtront.
Sa vieillesse au trône obstinée
Croit éluder la destinée
Qui nous promet un roi plus doux;
Aveugle en sa faim parricide,
Il fait, auprès d'un berceau vide,
Crier dans ses dents les cailloux,
Et sur chaque mère féconde,
Sur chaque enfant qui vient au monde,
Il darde un œil sombre et jaloux.

Diese Strophe, deren Schema *abab* + (*ccd* + *eed* + *ffd*) ist, besteht aus einer Vierzeile, auf welche die Neunzeile $t_3 + t_3 + t_3$ folgt. —

Zehnter Abschnitt.

Gedichte fester Form.

(109) Die in der französischen Verskunst überlieferten Gedichte fester Form (*poèmes traditionnels à forme fixe*) sind Gedichte, deren Form und Umfang genau vorgeschrieben sind. Dieselben lassen sich folgendermassen eintheilen:

I. Refraingedichte.

1) Das *Rondel* von CHARLES D'ORLÉANS. 2) Das *Triolet*. 3) Die *Villanelle* von PASSERAT. 4) *Lai* und *Virelai*. 5) Das *Rondeau*. 6) Die *Ballade* und der *Chant Royal*. 7) Das *Rondeau redoublé* und die *Glosse*.

II. Italienische Formen.

8) Das Sonett. 9) Die Sestine.

Von diesen beiden Classen ist die der Refraingedichte als der französischen Verskunst eigenthümlich und für dieselbe charakteristisch anzusehen. Dieselben haben sämmtlich zwei Kennzeichen gemein: einmal werden in ihnen ein oder mehrere Verse oder auch nur der Theil eines Verses — der Refrain — an bestimmten Stellen wiederholt; und ferner laufen alle Strophen eines Refraingedichtes auf denselben Reimen, so dass wenn z. B. die erste Strophe auf zwei Reimen läuft, auch das ganze Gedicht nur auf zwei Reimen läuft. In den französischen Refraingedichten bildet also nicht nur der Inhalt sondern auch die Form Refrain, indem sie den anfangs angeschlagenen Gleichklang fortlaufend wiederholt. Wir erörtern im Folgenden die Gedichte fester Form nach der oben angegebenen Reihenfolge und schliessen daran die Bespre-

chung des *Pantoun*, eines in der Neuzeit aufgenommenen Gedichtes morgenländischen Ursprungs.

I. Refraingedichte.

1) Das Rondel von Charles d'Orléans.

(110) Für die Form, welche das *Rondel* (Ringelgedicht) bei Charles d'Orléans (1391—1465) angenommen hat, führen wir zunächst eines der anmuthigsten und bekanntesten Rondels dieses Dichters als Beispiel vor:

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de brouderie
De souleil luisant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oyseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie:
Le temps a laissié son manteau.
De vent, de froidure et de pluye.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau.
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Das Rondel enthält, wie man an diesem Beispiel sieht, einen Refrain von zwei Versen, welcher dreimal wiederkehrt. In der Form, wie es hier und gewöhnlich durch den Druck zerlegt wird, besteht es aus drei Strophen, so dass sein Reimschema ***abba*** + ***abab*** + ***abbaab*** ist, wobei die fettgedruckten Buchstaben die Refrainverse anzeigen. Gegen diese Art der Zerlegung hat schon Gramont protestirt, welcher die beiden ersten Vierzeilen zu einer Achtzeile zusammenzieht und der für den Fall der Zerlegung dieser Achtzeile die Abtrennung der beiden ersten Verse, welche

das Motiv des Gedichtes enthalten, für begründet erachtet. Wir meinen, dass der Bau des Rondels sich am besten in folgender Zerlegung übersieht:

$$ab + baab + ab + abba + ab.$$

Bedeuten $\mathfrak{q}$ und $\mathfrak{q}_1$ zwei Vierzeilen mit umschlungenen Reimen von derselben Art, die nur dadurch unterschieden sind, dass der innere bez. äussere Reim der einen zum äusseren bez. inneren Reim der anderen geworden ist und bedeutet $\mathfrak{r}$ den Refrain, so ist

$$\mathfrak{r} + \mathfrak{q} + \mathfrak{r} + \mathfrak{q}_1 + \mathfrak{r}$$

das Schema des Rondels. Die Symmetrie des Baues liegt hier zu Tage: Das Rondel von Charles d'Orléans ist ein Gedicht aus vierzehn Versen auf zwei Reimen. Es besteht aus zwei symmetrischen Vierzeilen

$$\mathfrak{q} = baab \text{ und } \mathfrak{q}_1 = abba$$

vor, zwischen und nach welchen ein Refrain von zwei Versen

$$\mathfrak{r} = ab$$

angeschlagen wird. Oefter wird auch in den Rondels von Charles d'Orléans am Schluss nur der erste Vers des Refrain wiederholt z. B.

Fuyez le trait de doulx regard,
Cueur qui ne vous savez deffendre:

Veu qu'estes désarmé et tendre,
Nul ne vous doit tenir couard.
Vous serez pris ou tost ou tard,
S'amour le veult bien entreprendre.

Fuyez le trait de doulx regard,
Cueur qui ne vous savez deffendre.

Retraiez-vous sous l'estendard
De nonchaloir sans plus attendre;
S'à plaisance vous laissiez rendre,
Vous estes mort, Dieu vous en gard!

Fuyez le trait de doulx regard!

Diese Form, in welcher das Rondel nur dreizehn Verse zählt, ist diejenige, welche von BANVILLE bei seiner Erneuerung des Rondels beobachtet worden ist*). Wir theilen von ihm folgendes Rondel mit:

LA NUIT.

Nous bénissons la douce Nuit
Dont le frais baiser nous délivre.

Sous ses voiles on se sent vivre
Sans inquiétude et sans bruit.
Le souci dévorant s'enfuit,
Le parfum de l'air nous enivre;

Nous bénissons la douce Nuit,
Dont le frais baiser nous délivre.

Pâle songeur qu'un Dieu poursuit,
Repose-toi, ferme ton livre.
Dans les cieux blancs comme du givre
Un flot d'astres frissonne et luit,

Nous bénissons la douce Nuit.

Der Form des Rondel bei CHARLES D'ORLÉANS sind andere Formen vorangegangen, in denen es seit dem vierzehnten Jahrhundert bei FROISSART, EUSTACHE DESCHAMPS und Anderen erscheint. Besonders bemerkenswerth ist eine Form von FROISSART, welche aus zwei gleichen Fünfzeilen der Hauptform *abaab* besteht, wobei die zwei ersten und zwei letzten Verse der ersten Fünfzeile sowie die beiden letzten Verse der zweiten Fünfzeile Refrain bilden:

***abaab* + *abaab*.**

Diese Form ist in der Sprache des fünfzehnten Jahrhunderts neuerdings von JOSEPH BOULMIER nachgeahmt worden**), aus dessen Gedichten wir folgendes Beispiel entnehmen:

*) *Poésies de* TH. DE BANVILLE. *Occidentales — Rimes dorées — Rondels.* Paris, A. Lemerre, 1875.

**) JOSEPH BOULMIER, *Villanelles suivies de Poésies en langage du XVe siècle.* Paris, Isidore Liseux, 1878.

NONCHALOIR.

De nulle riens ne fault trop se douloir,
Laissons tourner ceste machine ronde;
Saige est celuy qui vit en nonchaloir:
De nulle riens ne fault trop se douloir,
Laissons tourner ceste machine ronde.

S'elle ne va selonc nostre vouloir,
Qu'y fairons-nous? Changerons-nous le monde?
Non: beuuons sec, c'est tout nostre pouvoir:
De nulle riens ne fault trop se douloir,
Laissons tourner ceste machine ronde.

2) Das Triolet.

(111) Dem Rondel von CHARLES D'ORLÉANS verwandt und vielleicht nur eine ältere Form desselben ist das *Triolet*, welches im vierzehnten Jahrhundert auch einfach als Rondel oder Rondeau bezeichnet wird. Indem es sich allmälig vorzugsweise einen scherzhaften oder satyrischen Vorwurf wählte, trennte es sich von dem Rondel ab; verbunden damit war die Bevorzugung des achtsylbigen Verses, während es früher auch in zehnsylbigen Versen geschrieben wurde. Im siebzehnten Jahrhundert nimmt es vorwiegend die satyrische Färbung an, aber erst die Neuzeit hat ihm die völlige komische Kraft und Bewegung, deren es fähig ist, gegeben.

Die Form des kleinen Gedichts möge zunächst an folgendem Triolet von Mme DESHOULIÈRES, welches GRAMONT citirt, vorgeführt werden:

L'Hôtel s'apprête à nous donner
Les vieilles pièces de Corneille;
Mais ce qui va vous étonner,
L'Hôtel s'apprête à nous donner
Le fils de Lafleur pour jouer
Nicomède! O rare merveille!
L'Hôtel s'apprête à nous donner
Les vieilles pièces de Corneille.

Das Triolet ist somit eine Achtzeile in achtsylbigen Versen auf zwei Reimen nach dem Schema

abaaabab,

wo wie früher die Refrainverse durch stärkeren Druck ausgezeichnet sind. Ein Beispiel, dessen Inhalt von anderem Charakter als das soeben angeführte ist, entnehmen wir den *Cariatides* von Banville:

Triolet, a Amarante.

Je mourrai de mon désespoir
Si vous n'y trouvez un remède.
Exilé de votre boudoir,
Je mourrai de mon désespoir.
Pour votre toilette du soir
Heureuse la main qui vous aide!
Je mourrai de mon désespoir
Si vous n'y trouvez un remède.

Es finden sich auch ganze Gedichte in Triolets wie z. B. *Les Prunes* von Alphonse Daudet. Ein Muster derselben ist folgendes Gedicht von Gustave Levavasseur, welches sich wie viele Dichtungen dieses Schriftstellers durch seine ächt normannische Frische auszeichnet:

Vire et les Virois.

Qu'il fait bon aller, en rimant,
Des vaux de Vire aux vaux de Bures!
Pour un poëte Bas-normand,
Qu'il fait bon aller en rimant!
On s'inspire du sentiment
Des vieux chantres aux voix si pures.
Qu'il fait bon aller en rimant,
Des vaux de Vire aux vaux de Bures!

Connaissez-vous Thomas Sonnet?
— C'était un médecin de Vire;
Il tournait fort bien un sonnet:
Connaissez-vous Thomas Sonnet?

Aux malades il ordonnait
De ne jamais boire du pire.
Connaissez-vous Thomas Sonnet?
— C'était un médecin de Vire.

Connaissez-vous maître Le Houx?
— C'était un avocat de Vire;
Il buvait du sec et du doux:
Connaissez-vous maître Le Houx?
Il avait pris son nom du houx
Qu'aux cabarets on voit reluire.
Connaissez-vous maître Le Houx?
— C'était un avocat de Vire.

Connaissez-vous maître Olivier?
— C'était un vieux foulon de Vire.
Il ne foulait que son cuvier:
Connaissez-vous maître Olivier?
Quant aux finesses du métier,
Il savait chanter, boire et rire.
Connaissez-vous maître Olivier?
— C'était un vieux foulon de Vire.

L'Olivier, Le Houx, Le Sonnet
Sont Paix, Cabaret, Poésie:
Tout bon rimeur aime et connaît
L'Olivier, Le Houx, Le Sonnet.
Dame Raison perd son bonnet
Lorsque la rime est bien choisie:
L'Olivier, Le Houx, Le Sonnet
Sont Paix, Cabaret, Poésie.

Vire est un lieu délicieux,
Vire est une ville normande.
Ce n'est pas le séjour des dieux,
Vire est un lieu délicieux;

Mais ce que j'aime beaucoup mieux,
La paix que l'on y trouve est grande.
Vire est un lieu délicieux,
Vire est une ville normande.

Les cabarets y sont nombreux
Et les buveurs y sont solides.
Bien plus qu'autrefois dans Évreux,
Les cabarets y sont nombreux.
On n'y voit point de cerveaux creux,
Mais on y voit des verres vides.
Les cabarets y sont nombreux
Et les buveurs y sont solides.

C'est le frais berceau des chansons
Et la mère du Vaudeville;
Les plaideurs s'y font échansons,
C'est le frais berceau des chansons.
Les foulons percent les poinçons,
Les médecins boivent en ville:
C'est le frais berceau des chansons
Et la mère du Vaudeville.

Qu'il fait bon aller en rimant,
Des vaux de Vire aux vaux de Bures!
Pour un poëte Bas-normand,
Qu'il fait bon aller en rimant
On s'inspire du sentiment
Des vieux chantres aux voix si pures.
Qu'il fait bon aller en rimant,
Des vaux de Vire aux vaux de Bures!

Auffallend ist die Verwandtschaft des Triolet mit der Seite mitgetheilten Form des Rondels von Froissart; die Form Triolet entsteht aus dem Froissart'schen Rondel, wenn in letzterem den fünften und achten Vers streicht. Woher Name Triolet stammt, ob von der dreimaligen Wiederkehr des e

erses oder von dem Umstande, dass es ursprünglich für
istimmigen Gesang bestimmt war, ist ungewiss. Charak-
ı für den Klang des Triolet ist das Ueberwiegen des fünf-
lerkehrenden ersten Reimes über den nur dreimal wieder-
ın zweiten. Die symmetrische Durchsetzung eines Haupt-
rime dominante), der den Grundklang bildet, durch einen
Reim ist noch vollständiger in der Villanelle durchgeführt,
vir jetzt übergehen.

3) Die Villanelle von Passerat.

2) Der Name *Villanelle**) bezeichnete ursprünglich Lieder,
uf dem Lande am Herdfeuer in der langen Winternacht
n Tanze im Freien gesungen wurden. Gegen Ende des
ten Jahrhunderts bezeichnete der Name allgemein ein
ıd galantes, zuweilen auch ein leichtfertiges lustiges Lied,
ər bestimmten Form nicht angehörte, nur dass seine
mit einem sonst beliebigen Refrain schlossen, da es seiner
ıch für den Gesang bestimmt war. In der 1606 erschie-
ımmlung der Gedichte von JEAN PASSERAT (1534—1602)
sich im ganzen zwei Villanellen. Die eine lautet:

VILLANELLE.

Qui en sa fantasie
Loge la ialousie,
Bientost cocu sera
Et ne s'en sauuera.

Qu'on mette en vne cage
Cest oiseau sans plumage:
Bientost cocu sera,
Et ne s'en sauuera.

---

as Wort *villanelle* knüpft an das spanische und italienische *villano*
ı und rührt wie dies letztere von dem lateinischen *villa* her. Die
ən Angaben über die Villanelle sind der *Notice historique* der
edichte von J. BOULMIER entnommen.

A contempler sa mine
Qu'vne coëffe embeguine,
Bientost cocu sera
Et ne s'en sauuera.

Son regard se rapporte
Au tor*) qui cornes porte;
Bientost cocu sera
Et ne s'en sauuera.

Son front qui bien retire**)
A un cornu satyre,
Bientost cornu sera,
Et ne s'en sauuera.

Wie man sieht, ist dieses Gedicht von ziemlich grobem Humor durch nichts, weder durch den Inhalt noch durch eine besondere Form ausgezeichnet. Ganz verschieden davon ist der Charakter der zweiten Villanelle von PASSERAT:

VILLANELLE.

I'ay perdu ma tourterelle:
Est-ce point celle que i'oy?
Ie veus aller après elle.

Tu regrettes ta femelle?
Hélas! aussi fay-ie, moy:
I'ay perdu ma tourterelle.

Si ton amour est fidelle,
Aussi est ferme ma foy;
Ie veus aller après elle.

Ta plainte se renouuelle?
Tousiours plaindre ie me doy:
I'ay perdu ma tourterelle.

*) taureau.
**) Qui fait songer à . . .

En ne voyant plus la belle
Plus rien de beau ie ne voy:
Je veus aller après elle.

Mort, que tant de fois i'appelle,
Pren ce qui se donne à toy:
J'ay perdu ma tourterelle,
Je veus aller après elle.

ses Gedicht, welches in der That ein kleines Meisterstück in vem Tone ist, ging im siebzehnten Jahrhundert als Beispiel für Villanelle in irgend einen *Traité de Versification* über, aus n es dann, wie üblich, in alle anderen abgeschrieben wurde. kam es, dass schliesslich mit dem Namen Villanelle ein Geht bezeichnet wurde, welches die besondere Form der PASSERAT-ien Villanelle hatte. Hiernach hat also heute eine Villanelle gendes Reimschema:

$aba' + aba + aba' + aba + aba' + \ldots\ldots + aba + a'$

a' einen Vers desselben Reimes (und nur verschiedenen Inltes) wie a bezeichnet und der stärkere Druck die Refrainverse giebt. Die Villanelle ist also ein Gedicht in siebensylgen Versen auf zwei Reimen, welches aus einer geraden nzahl einander gleicher Dreizeilen der Form $t_2 = aba$ t einem darauf folgenden Schlussverse besteht. Die imenden Verse der **ersten** Dreizeile bilden einen durch s Gedicht hindurchgehenden Refrain, indem beide **abechselnd** die Schlussverse aller folgenden Dreizeilen lden. Dem auf diese Weise als Endvers der letzten eizeile erscheinenden ersten Refrainverse wird als schluss des ganzen Gedichtes der zweite Refrain hingefügt*).

*) Wie man aus dem Druck der oben stehenden Villanelle von PASSERAT eht, wird das fragliche Gedicht sonst als eine ungerade Anzahl Dreien mit folgender Vierzeile aufgefasst. Indessen *abaa* ist keine Reimung einer Vierzeile und der Abschluss mit dem Einzelverse entspricht Abschluss der Terzine. J. BOULMIER hat übrigens die Anzahl der se in unnöthiger Weise genau nach dem PASSERAT'schen Modell auf nzehn beschränkt.

Die Villanelle ist in neuerer Zeit von Philoxene Boyer, Th. de Banville und J. Boulmier wieder aufgenommen. Wir theilen von letzterem folgende Villanelle mit:

En Hiver.

C'en est fait, je deviens sage,
Sage, hélas! faute de mieux;
Et voilà pourquoi j'enrage.

Espérance, ô doux mirage,
Tu n'enchantes plus mes yeux;
C'en est fait, je deviens sage.

Plus de foi enfantillage,
Plus d'enivrement joyeux;
Et voilà pourquoi j'enrage.

A cheval sur un nuage,
Plus de chasse aux rêves bleus;
C'en est fait, je deviens sage.

Hiver, ton blanc paysage
A déteint sur mes cheveux;
Et voilà pourquoi j'enrage.

Chaque jour, à mon visage
Le miroir dit: „Pauvre vieux!"
C'en est fait, je deviens sage.

Et voilà pourquoi j'enrage.

Den hübschen Strophenrhythmus der Villanelle, in welchem gleichmässig durch zwei Verse des Grundreimes, deren einer Refrainträger ist, sich der Vers des zweiten Reimes hindurchschlingt, hat Banville nicht übel mit einer Flechte aus silbernem und goldenem Faden verglichen, durch welche ein dritter rosenfarbener Faden hindurchgeht.

4) Lai und Virelai.

13) Der Name *Lai* stammt von einem celtischen Worte, ɜ Klang, Melodie bedeutet. Er bezeichnete im Anfang des lters eine Gattung kleiner Gedichte, welche in achtsylbigen irgend ein wunderbares Abenteuer erzählten*). Dieser der also ursprünglich kein Gedicht von bestimmter fester bezeichnete, ist dann vornehmlich durch die Verslehre des npaters Mourgues (erste Ausgabe 1685) einem Gedicht in eilen auf zwei Reimen beigelegt worden; die Neunzeilen n aus drei gleichen Dreizeilen $t_3 = aab$, in welchen je die ersten Verse fünfsylbig sind, der Schlussvers aber zweisylbig rsvermischung $v_1\ v_1\ v_2$). Das Strophenschema des Lai ɜo

$$3t_3 = aabaabaab = v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2\ v_1\ v_1\ v_2,$$

einen fünfsylbigen, v_2 einen zweisylbigen Vers be- t. Die Anzahl der Strophen eines solchen Lai ist unbe- . Folgende Strophe wird als Beispiel von Gramont citirt:

Lai.

La grandeur humaine
Est une ombre vaine
Qui fuit;
Une âme mondaine
A perte d'haleine
La suit,
Et pour cette reine
Trop souvent se gêne
Sans fruit.

emerkt, dass hier die Verse verschiedener Sylbenanzahl wie es sonst im Französischen üblich ist, durch Einrücken ineren Verse unter die grösseren von einander unterschieden . Diese Art Verse verschiedenen Masses zu schreiben oder

*) Die berühmtesten Lais sind die vierzehn Lais von Marie de France, gen Ende des dreizehnten Jahrhunderts in England lebenden fran- en Dichterin, über deren Leben nähere Einzelheiten fehlen.

zu drucken war ursprünglich die gewöhnliche; sie erhielt sich aber später als besondere Eigenthümlichkeit des Lai, derentwegen dieses Gedicht den Beinamen *Arbre fourchu* erhielt.

Wenn die Strophen eines Lai so mit einander verkettet wurden, dass der Reim des zweisylbigen Verses einer jeden Strophe als Reim des fünfsylbigen Verses in der unmittelbar folgenden Strophe wiederkehrte, so wurde das *Lai* ein *Virelai* genannt (*virer* vom spätlateinischen *virare* = sich drehen, wenden; *virement* = Wendung, Rückkehr). Das Strophenschema eines Virelai ist also:

aabaabaab + *bbcbbcbbc* + *ccdccdccd* + ...

Folgendes Gedicht, dessen erste Strophe von Mourgues citirt wird und dessen Ergänzung zum Virelai von Banville herrührt, diene als Beispiel:

Virelai.

Sur l'appui du Monde
Que faut-il qu'on fonde
D'espoir?
Cette mer profonde
En débris féconde
Fait voir
Calme au matin l'onde
Et l'orage y gronde
Le Soir.

Le Destin fait choir
Homme, ton pouvoir
Funeste
Et ton vain savoir!
Mais comme un espoir
Céléste
Sous le lourd ciel noir,
C'est le seul Devoir
Qui reste.

Dans un site agreste
Suis sa loi modeste!

Les yeux
Vers l'azur, céleste
La vie et le geste
Joyeux:
Clarté manifeste,
Le Devoir atteste
Les cieux.

Als besonders vollständiges Virelai wurde dasjenige angesehen, dessen Schlussstrophe im zweisylbigen Verse den Reim des fünfsylbigen Verses der Anfangsstrophe wiederholte:

aabaabaab + *bbcbbcbbc* + ... + *rrarrarra*

In einem solchen Virelai kam also jeder Reim genau zweimal, sowohl als Reim des fünfsylbigen Verses wie als Reim des zweisylbigen Verses vor.

Die erörterten Formen des Lai und Virelai sind in der französischen Dichtung zu keiner Zeit mehr als Seltenheiten gewesen und sie sind eigentlich nur aus Gewohnheit von einer Verslehre in die andere übernommen worden. Wir würden sie an dieser Stelle kaum behandelt haben, wenn nicht mit dem Namen Virelai auch ein Refraingedicht bezeichnet worden wäre, welches in gewissem Sinn an die Villanelle erinnern kann. Dieses *Virelai nouveau* hat mit dem bisher erörterten, dem *Virelai ancien*, gar nichts gemein. Es ist ein Gedicht in freien Versen auf zwei Reimen, deren einer den Hauptreim (*rime dominante*) bildet, welcher eine grössere Anzahl von Versen hinter einander umfassen kann, und deren anderer nur den Hauptreim durchbricht, um den Klang desselben zu gliedern. Beide Reime müssen daher auch deutlich von einander im Klang verschieden sein. Der Refrain des Virelai besteht aus einer Zweizeile im Hauptreim, mit welcher das Gedicht beginnt; sein Schluss wird von den Versen derselben Zweizeile nur in umgekehrter Ordnung gebildet. Im Laufe des Gedichtes kehren die beiden Verse des Refrains abwechselnd und in willkürlichen Zwischenräumen wieder. Folgendes Virelai ist von Mourgues selbst zur Verdeutlichung der Regel gedichtet und

— aus Mangel an anderen Beispielen — von allen Verslehren wiederholt worden:

Le Rimeur rebuté.

Adieu je dis à la Lyre,
C'est trop apprêter à rire.

De tous les métiers le pire
Et celui qu'il faut élire
Pour mourir de male-faim
C'est bien le métier d'écrire.
Adieu je dis à la Lyre.

J'avais vu dans la Satyre
Pelletier questant son pain;
Cela me devoit suffire.
Faquin et double faquin,
(Que de bon cœur j'en soupire!)
J'en ay voulu faire dire
Pour avoir part au Pasquin.
C'est trop apprêter à rire.

Tournons ailleurs notre mire,
Et prenons plutôt en main
Une rame de navire.
Adieu je dis à la Lyre.

Je veux que quelqu'un desire
Voire brûle de nous lire;
Qu'on nous dore en maroquin,
Qu'on grave sur le porphyre
Nos vers, ou dessus l'airain:
Ce peu d'encens où j'aspire
Remplit-il ma tire-lire?
En ay-je mieux de quoy frire?
S'habille-t-on de velin?
Toute ma chevance expire,
La faim me va déconfire;

Je suis plus jaune que cire.
Par un si falot martyre
C'est trop apprêter à rire.

Et puis pour un qui m'admire,
Maint autre et maint me déchire,
Contre mon renom respire,
Veut la rime m'interdire,
Et comme à cerveau malsain
L'hellebore me prescrire.
Aisément s'enflamme l'ire
Dans le littéraire empire;
Despreaux encor respire,
Toujours franc, toujours mutin:
Adieu vous dis, triste Lyre.

Joûter avec ce beau sire
Seroit pour moi petit gain;
Sans bruit mes gregues je tire:
C'est trop apprêter à rire
Adieu je dis à la Lyre.

Das Versmass des Virelai ist gewöhnlich siebensylbig, obwohl sich auch das acht- und das zehnsylbige Mass vorfindet. Genau ist die Form, wie sie das Beispiel von MOURGUES zeigt, nie oder doch nur sehr selten beobachtet worden. Im vierzehnten Jahrhundert hat das Virelai zuweilen nur einen Vers als Refrain (EUSTACHE DECHAMPS). Bei REGNIER DESMARAIS werden Gedichte in regelmässigen Strophen mit von einander verschiedenen Reimen als Virelai bezeichnet. Die Form von MOURGUES ist neuerdings von BANVILLE in einem Gedichte der *Odes funambulesques* (*Virelai à mes éditeurs*) nachgeahmt worden.

5) Das Rondeau.

(114) Die Form des Rondel von CHARLES D'ORLÉANS, in welcher die beiden Refrainverse stets einen abgeschlossenen Sinn bilden, der nur durch den Inhalt mit den übrigen Versen in Ver-

bindung steht, änderte sich allmälig, indem später nur der Anfangsvers, ja zuweilen nur die ersten Worte des Anfangsverses den Refrain bildeten. Diese letztere Eigenthümlichkeit wurde für das Rondeau, in welche das Rondel am Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts schliesslich überging, charakteristisch. Wir schicken der Erörterung seiner Form folgendes Rondeau von VOITURE voran:

Je ne sçaurois faire cas d'un Amant,
Qu'autre que moy gouverne absolument,
Car chacun sçay que j'aime trop l'empire.
Ce n'est ainsi qu'il me falait écrire,
Vous n'y sçavez que le haut Allemand.

Je veux qu'on soit à moi parfaitement:
Et quand je fais quelque commandement,
Je n'entends pas que l'on me vienne dire:
Je ne sçaurois.

Je vous rendray le même compliment:
Et quelque jour quand voudrez longuement
Veiller icy, je vous diray sans rire:
Ma mère entend, que chacun se retire.
Ne pensez pas m'arrêter un moment,
Je ne sçaurois.

Man beachte nun zunächst, dass der Refrain des Rondeau, da er nur aus den Anfangsworten des ersten Verses besteht, an sich keinen eigentlichen Vers bildet, denn er bleibt reimlos und die Zahl seiner Sylben ist in den verschiedenen Rondeaus, je nach der Anzahl und Länge der wiederholten Anfangsworte eine verschiedene; sehr oft besteht er sogar nur aus dem ersten Wort des Anfangsverses. Bezeichnen wir diesen Refrain mit r und heben wir den Anfangsvers des Reimes a, der den Refrain enthält, durch stärkeren Druck hervor, so ist die Reimordnung des Rondeaus

$$aabba + (aab + r) + (aabba + r).$$

Bezeichnet V eine Fünfzeile der sonst nicht gebräuchlichen Form

aabba (vergl. Seite 315), so ist

$$V + (t_3 + r) + (V + r)$$

ie Form des Rondeaus. Das Rondeau ist also ein Gedicht us dreizehn Versen auf zwei Reimen, welche zu zwei eichen Fünfzeilen V = *aabba* mit dazwischen geschobener reizeile t_3 = *aab* so angeordnet sind, dass die Anfangsorte des Gedichtes nach der Dreizeile und der zweiten infzeile als Refrain wiederholt werden. Im Rondeau ist e syntaktische Pause nach der ersten Fünfzeile und eben so ch dem Refrain fast immer eine vollständige, weil sonst die iederung des Gedichtes verloren gehen würde. Denn nur dem ime nach würde die erste Fünfzeile mit der Dreizeile eine nlecht geordnete Achtzeile *aabbaaab* abgeben. Der gewöhnliche rs des Rondeau ist der zehnsylbige, seltener wird der achtsylge verwendet. Der Charakter des Rondeau ist trotz Boileau's sspruch

Le Rondeau, né Gaulois, a la *naïvete*,

gen welchen Banville und Gramont mit Recht Einspruch erben, vorwiegend der des feinen Spottes, der Satire, der zärtlichen ckerei, womit natürlich nicht gesagt ist, dass es nicht auch dere Tonarten anschlagen kann. Mehr als bei allen anderen fraingedichten ist im Rondeau der Refrain die Grundlage des nzen Gedichtes, weil er sich hier zu nur einem oder zu wenigen orten zuspitzt; öfter werden zu dem Refrain zwei Homonyme B. *penser* und *panser, lire* und *lyre* verwendet. Dies ist z. B. ch in folgendem hübschen Rondeau der Fall, dessen Verfasser cht mit Sicherheit bekannt ist und in welchem Benserade's geheuerliches Werk, die Uebersetzung von Ovid's Metamorphosen n Rondeaus*), verspottet wird:

A la fontaine où l'on puise cette eau
Qui fait rimer et Racine et Boileau,

*) Benserade selbst entschuldigt sein Werk damit, dass es auf Befehl udwigs XIV. geschrieben sei. Der König belohnte ihn dafür mit zehnusend Francs.

Auteurs vraiment comme on n'en trouve guère,
Un bon rimeur doit boire à pleine aiguière
S'il veut donner un beau tour au rondeau.

Quoique j'en boive aussi peu qu'un moineau,
Cher Benserade, il faut te satisfaire,
T'en écrire un. Hé! c'est porter de l'eau
A la fontaine.

De tes refrains un livre tout nouveau
A bien des gens n'a pas eu l'heur de plaire;
Mais, quant à moi, j'en trouve tout fort beau:
Papier, dorure, images, caractère,
Hormis les vers, qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

Die erste Hälfte des sechzehnten und die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bezeichnen die Blüthezeit des Rondeaus. Clément Marot und Voiture sind die Meister des Rondeaus in jenen beiden Epochen; in der dazwischen liegenden Zeit wurde dagegen die Form des Rondeaus von der Schule Ronsard's verschmäht. Sie ist von einzelnen Dichtern bis in die Neuzeit gepflegt worden. In Banville's *Odes Funambulesques* und in den *Cariatides*, so wie in A. de Musset's Gedichten findet sich eine Reihe Rondeaus. Das folgende ist der zuerst genannten Sammlung entnommen:

Lyre d'argent, gagne-pain trop précaire,
Dont les chansons n'ont qu'un maigre salaire,
Je vous délaisse et je vous dis adieu.
Mieux vaut cent fois jeter nos vers au feu
Et fuir bien loin ce métier de galère.

En vain, ma lyre, à tous vous saviez plaire;
Vous déplaisez à ce folliculaire
De qui s'enflamme et gronde pour un jeu
L'ire.

Vous n'avez pas, hélas! de caudataire.
Vous n'enseignez au fond d'aucune chaire

Le Japonais, le Sanscrit et L'Hébreu.
Cédez, ma mie, à ce critique en feu
Dont les arrêts ne peuvent pas se faire
Lire.

6) Die Ballade und der Chant Royal.

5) Es giebt zwei regelmässige Formen der Ballade, eine sylbigen Versen, die andere in zehnsylbigen. Beide (von denen die letztere die häufiger verwendete ist) unächst an je einem Beispiel vorgeführt werden*).

Ballade in achtsylbigen Versen.

CHANT DE MAY.

En ce beau mois délicieux,
Arbres, fleurs et agriculture,
Qui, durant l'yver soucieux,
Avez esté en sepulture,
Sortez pour servir de pasture
Aux troupeaux du plus grand Pasteur:
Chacun de vous en sa nature,
Louez le nom du Createur.

Les servans d'amour furieux
Parlent de l'amour vaine et dure,
Où vous, vrays amans curieux,
Parlez de l'amour sans laidure.
Allez aux champs sur la verdure
Ouir l'oyseau, parfait chanteur;
Mais du plaisir, si peu qu'il dure,
Louez le nom du Createur.

*) Die erste Ballade wird von GRAMONT (l. c. p. 290), die zweite von [illegible] (im *Petit traité* p. 166) als Muster angeführt.

Quand vous verrez rire les cieux
Et la terre en sa floriture,
Quand vous verrez devant vos yeux
Les eaux lui bailler nourriture,
Sur peine de grand forfaiture
Et d'estre larron et menteur,
N'en louez nulle creature,
Louez le nom du Creatur.

Envoy.

Prince, pensez, veu la facture,
Combien est puissant le facteur;
Et vous aussi, mon escriture,
Louez le nom du Createur.

Clément Marot.

Ballade in zehnsylbigen Versen.

A Madame Fouquet.

Comme je vois monseigneur votre époux
Moins de loisir qu'homme qui soit en France,
Au lieu de lui, puis-je payer à vous?
Seroit-ce assez d'avoir votre quittance?
Oui, je le crois; rien ne tient en balance
Sur ce point là mon esprit soucieux.
Je voudrois bien faire un don précieux:
Mais si mes vers ont l'honneur de vous plaire,
Sur ce papier promenez vos beaux yeux.
Et puissiez vous dans cent ans autant faire!

Je viens de Vaux, sachant bien que sur tous
Les Muses font en ce lieu résidence;
Si leur ai dit, en ployant les genoux:
„Mes vers voudroient faire la révérence
A deux soleils de votre connoissance,
Qui sont plus beaux, plus clairs, plus radieux

Que celui-là qui loge dans les cieux;
Partant, vous faut agir dans cette affaire,
Non par acquit, mais de tout votre mieux.
En puissiez vous dans cent ans autant faire!"

L'une des neuf m'a dit d'un ton fort doux
(Et c'est Clio, j'en ai quelque croyance):
„Espérez bien de ses yeux et de nous."
Jai cru la Muse; et sur cette assurance
J'ai fait ces vers, tout rempli d'espérance.
Commandez donc en termes gracieux
Que, sans tarder, d'un soin officieux,
Celui des Ris qu'avez pour secrétaire
M'en expédie un acquit glorieux.
En puissiez vous dans cent ans autant faire!

Envoi.

Reine des cœurs, objet délicieux,
Qui suit l'enfant qu'on adore en des lieux
Nommés Paphos, Amathonte et Cythère,
Vous qui charmez les hommes et les dieux,
En puissiez vous dans cent ans autant faire!

JEAN DE LA FONTAINE.

Ballade in achtsylbigen Versen besteht sonach aus ketteten Achtzeilen der alten Form

ababbcbc

Seite 351) mit einer darauf folgenden Vierzeile *bcbc*, lem zweiten Theil dieser Achtzeilen gleich ist. Die drei n und die Vierzeile haben denselben Schlussvers als und alle Strophen laufen auf denselben Reimen, e Gedicht von 28 Versen also auf drei Reimen.

Ballade in zehnsylbigen Versen besteht aus drei ilen der alten Form

$$(ababb) + (ccdcd)$$

Seite 369) mit einer darauf folgenden Fünfzeile *ccdcd*,

welche dem zweiten Theil der Zehnzeile gleich ist. Die drei Zehnzeilen und die Fünfzeile haben denselben Schlussvers als Refrain und alle Strophen laufen auf denselben Reimen, das ganze Gedicht von 35 Versen also auf vier Reimen.

Die Vierzeile, bezüglich die Fünfzeile der Ballade heisst, weil in ihr die Person, der die Ballade zugeeignet ist, angeredet wird, *Envoi* (Geleit; Zueignungsstrophe). In den älteren Balladen fängt diese Zueignung mit dem Worte *Prince* oder auch mit *Princesse, Roi, Reine* oder *Sire* an, weil die Dichter, die wie z. B. Clément Marot mit Fürsten und Fürstinnen in persönlichem vertrautem Verkehr standen, diesen ihre Balladen widmeten. Diese Anrede hatte also in diesem Falle einen concreten Sinn, wenn auch, wie Charles Asselineau meint, ursprünglich die Anrede „Fürst" sich auf den im letzten Sängerwettkampf gekrönten Dichter bezogen haben mag, der den Titel „König" annahm und den Stoff für den nächsten Wettkampf festsetzte*). Wenn die Ballade, wie dies bei ihrer weiteren Entwicklung häufig der Fall war, nicht an eine fürstliche Person gerichtet war, so wurde entweder die Anrede des *Envoi* bildlich gewendet (z. B. *Prince des cœurs* oder *Reine de grâce*) oder der *Envoi* zuweilen ganz fortgelassen. Da die Verslehren schliesslich die Anreden „*Prince*" u. s. w. zu einer Regel erhoben hatten, so wurden sie später zuweilen in Fällen beobachtet, wo sie dem Inhalte nach vollkommener Unsinn waren.

Die Ballade ist sehr alt, denn in der ältesten gedruckten französischen Verslehre vom Jahre 1493 von Henri de Croï, in welcher das Rondeau erst in der Form des Rondel von Charles d'Orléans vorkommt und in welcher das Sonett noch nicht einmal erwähnt ist, finden sich bereits sehr ausführliche Regeln über die Balladen, welche in drei Arten: die *Ballade commune*, die *Ballade balladante* und die *Ballade fratrisée* eingetheilt werden. Der Haupttypus dieser drei Arten ist aber die *Ballade commune*,

*) Charles Asselineau in der „*Histoire de la Ballade*", welche die Einleitung zu den *Trente-six Ballades joyeuses* von Banville bildet. Auf diese Einleitung stützen sich die oben über die Geschichte der Ballade gemachten Angaben.

welche bei Croï ausser den später ausschliesslich gepflegten Balladen in acht- und in zehnsylbigen Versen auch noch solche in anderen z. B. in neun- und in sechssylbigen Versen enthält. Bei neunsylbigen Versen soll die Strophe neunzeilig nach dem Schema *ababccdcd* = q' + V, bei sechssylbigen Versen elfzeilig nach dem Schema *ababccddede* = q' + d + V sein und bei beiden Arten der *Envoï* aus der Fünfzeile V bestehen. Der Name der Ballade bedeutet *„ballet"* d. h. Tanz und die Reimordnung wie das Versmass der Balladen sind ursprünglich nach volksthümlichen und bekannten, zum Tanz geeigneten Melodien abgemessen worden. Die Ballade stand bereits im vierzehnten Jahrhundert in Blüthe und ihre Beliebtheit dauerte bis zur zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in welcher die Schule Ronsard's sie gänzlich verschmähte. Aber in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde sie wiederum (z. B. von Voiture und La Fontaine) aufgenommen, bis das Aufblühen der dramatischen Dichtung sie in den Hintergrund drängte. Sie ist in neuerer Zeit von Banville in der bereits genannten Sammlung*) erneuert worden, aus der wir zwei Gedichte als Muster der modernen Ballade mittheilen:

Ballade de Victor Hugo, Père de tous les rimeurs.

En ce temps dédaigneux, la Rime
A force amants et chevaliers.
Ces chanteurs, pour qu'on les imprime,
Accourent chez nos hôteliers
D'Auch, de Nuits, de Gap ou de Lille,
Et nous en avons par milliers,
Mais le père est là-bas, dans l'île.

Les uns devant le mont sublime
Bâtissent de grands escaliers

*) In dieser Sammlung sind auf Anlass des Verlegers A. Lemerre zwei Banville'sche Balladen von Jules Cressonois in Musik gesetzt worden, und zwar eine in achtsylbigen Versen im Menuettakt und eine in zehnsylbigen Versen im Takt der Gavotte. Beide Compositionen sind ohne Wiederholung von Worten des Textes durchgeführt.

Qui vont jusqu'à la double cime;
Ceux-là, comme des ciseliers,
Prennent des rhythmes singuliers,
Ou rejoignent l'abbé Delille
Par le chemin des écoliers;
Mais le père est là-bas, dans l'île.

D'autres encor tiennent la lime;
D'autres, s'adossant aux piliers,
Heurtent la sottise unanime
De leurs fronts, comme des béliers;
D'autres, effrayant les geôliers
Du grand cri de Rouget de l'Isle,
Brisent nos fers et nos colliers;
Mais le père est là-bas, dans l'île.

Envoi.

Gautier parmi ces joailliers
Est prince, et Leconte de Lisle
Forge l'or dans ses ateliers;
Mais le père est là-bas, dans l'île.

Ballade a la gloire du Lys.

Muse au front d'or, farouche Aganippide,
Je chanterai le Lys, aux dieux pareil,
Le Lys charmant, le Lys au cœur splendide.
Dès qu'il fleurit, la Nature en éveil,
Comme à son roi, lui demande conseil.
Couche de nacre où s'éveille l'Aurore,
Noble palais que bat la mer sonore,
Blanc coudrier qui sait plaire à Phyllis,
Pommier en fleur qui de rayons se dore,
Rien n'est pareil à la gloire d'un Lys.

La nuit, au bord de la source limpide,
Le Lys s'endort d'un superbe sommeil,

Près du flot bleu qui doucement se ride.
Tel, en songeant, dort sous un dais vermeil
Un roi d'Asie en son riche appareil.
Neige étendue aux rives du Bosphore,
Clair vêtement qu'un sein aigu colore,
Temple de Tyr ou d'Héliopolis,
Lotus divin dont le flot se décore,
Rien n'est pareil à la gloire d'un Lys.

Tel, ô guerrière, ô blanche Tyndaride,
Le sable est fier de baiser ton orteil,
Le Lys joyeux, riant, de pleurs humide,
Se dresse, orgueil du monde, à son réveil,
Et resplendit dans l'éclair du soleil.
Perle gisant dans l'or du sable more,
Urne que tient la svelte choéphore,
Marbre vivant ciselé par Scyllis,
Nymphe au beau sein compagne du centaure,
Rien n'est pareil à la gloire d'un Lys.

Envoi.

Lys exalté, grande fleur, je t'adore.
Cygne rêvant, contour pur de l'amphore,
Nuit d'argent, voile éthéré des willis,
Col de Vénus, pieds nus de Terpsichore,
Rien n'est pareil à la gloire d'un Lys.

16) Es ist bereits bemerkt worden, dass es ursprünglich ·e Arten von Balladen gab und es ist daher nicht zu ver- :n, wenn sich von dem regelmässigen Typus der Ballade nd da Abweichungen beobachten lassen, welche an die r gebräuchlichen Arten der Ballade erinnern. Unter beson- Namen hat sich nur noch eine dieser seltneren Arten der ə fortgepflanzt, nämlich der *Chant Royal*. Henry de Croï ıt ihn nur im Vorübergehen und sagt „er werde an den rfesten recitirt und mit Refrain wie die Balladen ge- aber er enthalte fünf Strophen und den *Envoi*. Hiernach

ist Gramont's Erklärung, dass der *Chant Royal* nichts weiter sei als eine Ballade, welche fünf Strophen statt drei enthält, gerechtfertigt. Demgemäss deutet Gramont auch das Beiwort „*royal*" als Synonym von „*excellent*" und bezieht es auf die grössere Schwierigkeit, fünf Strophen statt drei mit denselben Reimen zu bilden. Andere dagegen deuten den Namen auf die besondere Erhabenheit des im Gedicht zu behandelnden Inhaltes oder bringen ihn mit den an den Dichterfesten zu Königen erhobenen Dichtern in Beziehung. Als Beispiel des *Chant Royal* citirt Gramont einen *Chant Royal* von Eustache Deschamps auf den Tod des Seigneur de Coucy, der in nichts von der Ballade in zehnsylbigen Versen abweicht, nur dass er zwei Strophen mehr enthält. Indessen haben andere Prosodisten, unter ihnen Banville, den *Chant Royal* als eine Ballade in fünf elfzeiligen Strophen nach dem Schema *ababccddede* = **q'** + **d** + **V** erklärt, indem sie sich darauf stützen, dass die vier Gedichte, welche in der Art des *Chant Royal* von Clément Marot gedichtet sind, sämmtlich diesen Strophenbau zeigen. Seiner Erklärung getreu hat Banville selbst einen *Chant Royal* in Elfzeilen auf den von dem berühmten Zeichner Gavarni geschaffenen Typus des Monsieur Coquardeau gedichtet*), den wir hier folgen lassen:

Monsieur Coquardeau.

Chant Royal.

Roi des Crétins, qu'avec terreur on nomme,
Grand Coquardeau, non, tu ne mourras pas
Lépidoptère en habit de Prudhomme,
Ta majesté t'affranchit du trépas,
Car tu naquis au premiers jours du monde,
Avant les cieux et les terres et l'onde.
Quand le métal entrait en fusion,
Titan, instruit par une vision
Que son travail durerait la semaine,
Fondit d'abord, et par provision,
Le front serein de la Bêtise humaine.

*) *Odes funambulesques,* Ed. A. Lamerre, 1874, p. 263.

On t'a connu dans Corinthe et dans Rome,
Et sous Colbert, comme sous Maurepas.
Mais sur tes yeux de vautour économe
Se courbait l'arc d'un sourcil plein d'appas,
Et le sommet de la tête profonde
A resplendi sous la crinière blonde.
Que Gavarni tourne en dérision
Tes six cheveux! Avec décision
Le démêloir en toupet les ramène:
Un dieu scalpa, comme l'Occasion,
Le front serein de la Bêtise humaine.

Tu te rêvais député de la Somme
Dans les discours que tu développas,
Et, beau parleur grâce à ton majordome,
On te voit fier de tes quatre repas.
Lorsqu'en s'ouvrant, ta bouche rubiconde
Verse au hasard les trésors de Golconde,
On cause bas, à ton exclusion,
Ou chacun rêve à son évasion.
Tu n'as jamais connu ce phénomène;
Mais l'ouvrier doubla d'illusion
Le front serein de la Bêtise humaine.

Comme Pâris, tu tiens toujours la pomme.
Dans ton salon, qu'ornent des *Mazeppas**),
On boit du lait et du sirop de gomme,
Et tu n'y peux, selon toi, faire un pas
Sans qu'à ta flamme une flamme réponde.
Dans tes miroirs tu te vois en Joconde.
Jamais pourtant, cœur plein d'effusion,
Tu n'oublias ta chère infusion
Pour les rigueurs d'Iris ou de Climène.
L'espoir fleurit avec profusion
Le front serein de la Bêtise humaine.

*) Stahlstiche nach den Mazeppa darstellenden Gemälden von Horace Et.

A ton café, tu te dis brave comme
Un Perceval, et toi-même écharpas
Le rude Arpin*); ta chiquenaude assomme.
Lorsque tu vas, les jambes en compas,
On croirait voir un héros de la Fronde,
Ou quelque preux, vainqueur de Trébizonde.
Mais évitant avec précision
L'éclat fatal d'une collision,
Tu vis dodu comme un chapon du Maine,
Pour sauver mieux de toute lésion
Le front serein de la Bêtise humaine.

Envoi.

Prince des sots, un système qu'on fonde
A son aurore a soif de ta faconde.
Toi, tu vivais dans la prévision
Et dans l'espoir de cette invasion:
Le Réalisme est ton meilleur domaine,
Car il charma dès son éclosion
Le front serein de la Bêtise humaine.

Noch strophenreicher als der *Chant Royal* und mithin noch schwieriger ist die *Double Ballade,* welche ihrem Namen gemäss das Doppelte einer Ballade d. h. eine Ballade von sechs Strophen ist. Nach Banville's Definition**) fehlt in ihr gewöhnlich der *Envoi.* Die *Double Ballade* in zehnsylbigen Versen enthält also sechzig Verse auf nur fünf Reimen, diejenigen in achtsylbigen Versen achtundvierzig Verse auf nur vier Reimen. In letzterer hat sich Banville versucht, wie nachfolgendes Gedicht zeigt***):

Double Ballade des Sottises de Paris.

C'est un étrange bacchanal
Dans ce Paris vraiment baroque

*) Ein seiner Zeit bekannter Ringer in der Salle Montesquieu zu Paris.
**) *Petit traité* p. 170.
***) *Trente-six ballades* p. 89.

Où règne le Petit journal,
Et qu'une drôlesse provoque
En lui laissant voir sous sa toque
Des cheveux d'un cuivre vermeil
Comme le bon or qu'elle croque.
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

Être probe est original
Dans cette Babel équivoque
Où, malgré le Code pénal,
Chacun suit les mœurs de l'époque;
Où Scapin remplace Archiloque,
Mais où Pindare, aux dieux pareil,
Souperait d'un œuf à la coque.
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

Dans ce pêle-mêle vénal,
Qu'est-ce que l'honneur? une loque
Pour amuser le tribunal,
Qu'agite, pendant son colloque,
L'avocat, soufflant comme un phoque.
Le pauvre juge, en son sommeil
Entend ces cris de ventriloque.
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

La bête au regard virginal
Que tout millionnaire invoque,
Prodigue son amour banal
Et chacun s'en emberlucoque.
C'est pour elle qu'on se disloque,
Et tous les cœurs sont en éveil
Dès que frémit sa pendeloque.
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

Au sein d'un tumulte infernal
Ce sont partout glaives qu'on choque,
Torches qui servent de fanal,
Mépris solide et réciproque,

Mensonges que la Haine évoque,
Idiots dont on prend conseil,
Maîtres qu'on flatte et qu'on révoque:
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

Comme une image d'Épinal,
Flamboie en sa riche défroque
Devant le café Cardinal
Ce cruel Paris, qui se moque
Des sauvages de l'Orénoque,
Et dont le superbe appareil
Indignait Thomas Vireloque:
Moi, j'en ris, les jours de soleil.

7) Das Rondeau redoublé und die Glosse.

(117) Das *Rondeau redoublé* steht mit der Form des einfachen Rondeaus in keinem näheren Zusammenhang, sondern kann als eine besondere Art der Glosse (*Glose*) angesehen werden, eine Dichtungsform, welche der spanischen und portugiesischen Litteratur eigenthümlich ist und welche in die deutsche Dichtung durch die Gebrüder Schlegel eingeführt worden ist. Die spanische Glosse besteht aus vier Zehnzeilen*), deren letzte Verse zusammengenommen eine gereimte Vierzeile ausmachen, welche das Thema heisst und dem Ganzen vorangestellt wird. Das *Rondeau redoublé* besteht zunächst aus fünf Vierzeilen in Kreuzreimen, die eine Glosse bilden, deren Thema die erste Vierzeile enthält; diese Glosse unterscheidet sich also von der spanischen zunächst nur dadurch, dass die spanischen zehnzeiligen Strophen im Französischen durch vierzeilige ersetzt sind. Ein weiterer wesentlicher Unterschied besteht aber darin, dass die französischen fünf Strophen sämmtlich auf denselben beiden Reimen laufen. Endlich tritt im *Rondeau redoublé* zu den erwähnten fünf Strophen noch eine sechste auf denselben Reimen laufende Strophe hinzu, hinter welcher die

*) „*Decimen*" aus vierfüssigen trochäischen Versen nach dem Reimschema *abbaaccddc* oder *ababaccddc*.

ıngsworte des ganzen Gedichtes als Refrain einmal wiederholt len. Das Schema des *Rondeau redoublé* ist also:

$$ba'b' + baba + abab + baba' + abab' + (baba + r).$$

sechs Vierzeilen beginnen also abwechselnd bald mit dem einen, mit dem andern der beiden Reime. Als Beispiel diene folgen- Gedicht, welches den *Cariatides* von BANVILLE entnommen ist:

A SYLVIE.

Je veux vous peindre, ô douce enchanteresse,
Dans un fauteuil ouvrant ses bras dorés,
Comme Diane, en jeune chasseresse,
L'arc à la main et les cheveux poudrés.

Sur un sourire aux rayons éthérés
Passe souvent un voile de tristesse,
Et c'est pourquoi, lorsque vous sourirez,
Je veux vous peindre, ô douce enchanteresse!

J'encadrerai votre aimable paresse
Dans ce boudoir aux replis adorés,
Où quelquefois le zéphyr vous caresse
Dans un fauteuil ouvrant ses bras dorés.

Dans ce tableau, Madame, vous aurez
Le lévrier qui folâtre et se dresse,
Et le carquois plein de traits acérés
Comme Diane en jeune chasseresse.

Mais n'allez pas, comme fit la Déesse,
Suivre pieds nus par les bois et les prés
Un berger grec, et pâlir de tendresse,
L'arc à la main et les cheveux poudrés.

Heureusement le cadre d'or qui blesse
Vous retiendra dans ses bâtons carrés,
Et sauvera votre antique noblesse
D'enlèvements trop inconsidérés.
Je veux vous peindre.

Das *Rondeau redoublé* ist nicht sehr zahlreich in der französischen Dichtung vertreten; ganz selten aber ist die eigentliche Glosse*). Berühmt ist indessen eine Glosse aus dem siebzehnten Jahrhundert von SARRASIN, deren Motiv ein ganzes Sonett ist. Zwei Sonette, das eine von VOITURE: *Sur Uranie*, das andere das sogenannte *Sonnet de Job* von BENSERADE hatten einen so heftigen Streit, welches das vortrefflichere sei, entzündet, dass sich zwei förmliche Parteien, die *Uranins* und die *Jobelins* bildeten. Indem SARRASIN sich der ersteren Partei anschloss, dichtete er folgende Glosse gegen das *Sonnet de Job:*

Thema: SONNET DE JOB PAR ISAAC DE BENSERADE.

Job de mille tourments atteint
Vous rendra sa douleur connue,
Mais raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez sa misère nue,
Il s'est lui-même ici dépeint;
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
On voit aller des patiences
Plus loin que la sienne n'alla.

Car s'il eut des maux incroïables,
Il s'en plaignit, il en parla;
J'en connais de plus misérables.

GLOSE A MONSIEUR ESPRIT
SUR LE SONNET DE M. DE BENSERADE.

Monsieur Esprit, de l'Oratoire,
Vous agissez en homme saint
De couronner avecque gloire
Job de mille tourments atteint.

*) Wir sehen bei dem Begriff derselben von der Form der angewendeten Strophe (die nach dem Spanischen immer zehnzeilig sein sollte) ab.

L'ombre de Voiture en fait bruit,
Et s'estant enfin résolüe
De vous aller voir cette nuit,
Vous rendra sa douleur connue.

C'est une assez fâcheuse vue,
La nuit qu'une Ombre qui se plaint.
Votre esprit craint cette venüe
Et raisonnablement il craint.

Pour l'apaiser, d'un ton fort doux
Dites, i'ai fait une bévue,
Et ie vous coniure à genoux
Que vous n'en soyez point émüe.

Mettez, mettez votre bonnet,
Respondra l'Ombre, et sans berlüe
Examinez ce beau Sonnet,
Vous verrez sa misère nue.

Diriez-vous, voyant Job malade,
Et Benserade en son beau teint,
Ces vers sont faits pour Benserade,
Il s'est lui-même ici dépeint?

Quoi, vous tremblez, Monsieur Esprit?
Avez-vous peur que ie vous tue?
De Voiture, qui vous chérit,
Accoutumez-vous à la veüe.

Qu'ay-ie dit qui vous peut surprendre
Et faire paslir votre teint?
Et que deviez-vous moins attendre
D'un homme qui souffre et se plaint?

Un Autheur qui dans son escrit,
Comme moy, recoit une offense,
Souffre plus que Job ne souffrit,
Bien qu'il eut d'extrêmes souffrances.

Avec mes Vers une autrefois
Ne mettez plus dans vos Balances
Des Vers, où sur des Palefrois
On voit aller des patiences.

L'Herty, le Roy des gens qu'on lie,
En son temps aurait dit cela,
Ne poussez pas votre folie
Plus loin que la sienne n'alla.

Alors l'Ombre vous quittera
Pour aller voir tous vos semblables,
Et puis chaque Job vous dira
S'il souffrit des maux incroyables.

Mais à propos, hyer au Parnasse
Des Sonnets Phœbus se mesla
Et l'on dit que de bonne grâce
Il s'en plaignit, il en parla.

J'aime les Vers des Uranins,
Dit-il, mais ie me donne aux Diables
Si pour les vers des Jobelins
J'en connais de plus misérables.

II. Italienische Formen.

8) Das Sonett.

(118) Das Sonett (*sonnet*) hat sich aus Kunstformen der provenzalischen Dichtung entwickelt, welche in die italienische Dichtung hinübergenommen wurden. Fra Guittone von Arezzo gab ihm in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die erste regelmässige Gestalt, Dante (1265—1313) und Petrarca (1304 bis 1374) brachten seine Form zur höchsten Vollendung. Erst im sechzehnten Jahrhundert wurde es in die französische Dichtung eingeführt. Clément Marot, in dessen Schriften sich neun

ınette finden, von welchen sechs aus PETRARCA übersetzt sind, wahrscheinlich der erste französische Sonettendichter, dem sich ELLIN DE SAINT-GELAIS, DU BELLAY, DES PORTES u. a. unmittbar anschliessen. Seit dieser Zeit hat sich das Sonett als eine der pflegtesten Formen französischer Dichtung erhalten, die namenth auch im neunzehnten Jahrhundert zu hoher Blüthe gelangt ist.

Das Sonett ist ein Gedicht von vierzehn Versen, welche in ıe Achtzeile und eine Sechszeile zerfallen. Die Achtzeile uss stets auf nur zwei Reimen laufen und aus zwei nander gleichen Vierzeilen bestehen und zwar ist die ierzeile mit umschlungenen Reimen die gebräuchlichere und der atur des Gedichtes am meisten entsprechende*). Die Achtzeile ɜs Sonetts hat demnach entweder die Form

$$abbaabba = 2q$$

ler die Form

$$ababbab = 2q'.$$

ie Sechszeile des Sonetts kann auf drei oder auf zwei eimen laufen. Das erste ist der häufigere Fall.

(119) Wenn die Sechszeile auf drei Reimen läuft, so ıt man zunächst die Wahl zwischen vier Formen derselben eite 330):

$$ccdeed = t_3\,t_3 = d + q, \quad ccdede = t_3\,t_2 = d + q',$$
$$cddcee = t_1\,t_1 = q + d, \quad cdcdee = t_2\,t_1 = q' + d.$$

es würde für jede Form der Achtzeile vier verschiedene, im ınzen also acht verschiedene Sonette ergeben, nämlich (wenn die der Sechszeile vorkommende Vierzeile mit q_1 bezeichnet wird):

$2q + d + q_1$; 2) $2q + d + q_1'$; 3) $2q + q_1 + d$; 4) $2q + q_1' + d$;
$2q' + d + q_1$; 6) $2q' + d + q_1'$; 7) $2q' + q_1 + d$; 8) $2q' + q_1' + d$.

ɔn diesen acht Formen will nun aber GRAMONT nur diejenigen ɜ regelmässig gelten lassen, in welchen die Vierzeile der ɜchszeile von anderem Bau ist als diejenige der Achtile (d. h. sind die Vierzeilen der Achtzeile in umschlungenen ɜimen gebildet, so soll diejenige der Sechszeile in Kreuzreimen

*) Auch von der Achtzeile des italienischen Sonetts gilt dasselbe.

gebildet sein und umgekehrt). Er beruft sich dabei auf PETRARCA's Vorgang, dessen Sechszeilen allerdings nie eine Vierzeile in Kreuzreimen enthalten (PETRARCA's Achtzeilen sind alle in umschlungenen Reimen gebildet); aber PETRARCA's Beispiel kann für die oben stehenden französischen Sechszeilen darum nicht massgebend sein, weil — wie übrigens GRAMONT selbst angiebt — die Sechszeilen des italienischen Dichters entweder die im Französischen nicht zulässigen Formen *cdedce* und *cdeedc* (vergl. S. 328) enthalten oder auf nur zwei Reimen laufen. Indessen muss man allerdings zugeben, dass der Bau des Sonetts durch die von GRAMONT verlangte Verschiedenheit der Vierzeile seiner beiden Theile gegliederter und somit vollendeter erscheint. Man kann also als vorzugsweise regelrechte Sonettformen die vier Formen 1) $2q + d + q_1'$; 2) $2q + q_1' + d$; 3) $2q' + d + q_1$; 4) $2q' + q_1 + d$ betrachten. Freilich darf man dabei nicht vergessen, dass die nicht regelrechten Sonette bei vielen Dichtern recht ansehnlich vertreten sind. So hat z. B. TH. GAUTIER eine merkwürdige Vorliebe für die Form $2q + q + d$ entwickelt: der grösste Theil seiner Sonette zeigt diese Form. In LECONTE DE LISLE und A. DE MUSSET sind die Formen $2q' + q_1' + d$ und $2q + d + q$ vertreten. Die letztere Form ist überhaupt ziemlich häufig; die vier Beispiele, welche GRAMONT für das Sonett im sechzehnten Jahrhundert ausgewählt hat, gehören ihr an.

Mit dem absprechenden Eigensinn, der die Forderungen der romantischen Schule oft kennzeichnet, hat BANVILLE die erste der obigen Formen $2q + d + q_1'$ als einzig regelmässige Form des Sonetts verkündet*). Gegen diese Ansicht wendet sich

*) TH. DE BANVILLE, *Petit traité* p. 173:

„Si l'on introduit dans cet arrangement une modification quelconque,
Si l'on écrit les deux quatrains sur des rimes différentes,
Si l'on commence par les deux tercets, pour finir par les deux quatrains,
Si l'on croise les rimes des quatrains,
Si l'on fait rimer le troisième vers du premier tercet avec le troisième vers du deuxième tercet — ou encore le premier vers du premier tercet avec le premier vers du deuxième tercet,
Si enfin on s'écarte pour si peu que ce soit, du type classique dont nous avons donné deux exemples,
Le Sonnet est irrégulier."

GRAMONT*), indem er nachweist, dass sie geschichtlich nicht berechtigt sei, da bereits die ersten Sonettendichter im sechzehnten Jahrhundert zwar für die Achtzeile die Vierzeilen in umschlungenen Reimen festgehalten, dagegen die Sechszeile verschiedenartig gebildet haben; im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert seien dann die Kreuzreime für die Achtzeile zugelassen worden. Dagegen kann man GRAMONT erwidern, dass auch seine eigene Beschränkung der Sonettform geschichtlich keinen Grund habe. Wenn ferner GRAMONT meint, die von BANVILLE privilegirte Form habe nichts vor den anderen Formen voraus, so dürfte er damit im Irrthum sein. Die Form $2q + d + q_1'$ zeigt allerdings den vollendetsten Bau des Sonetts; denn nicht nur ist die Vierzeile der Sechszeile von anderer Bildung als diejenige der Achtzeile, sondern dieselbe ist auch durch die vorangehende Zweizeile d von der Achtzeile $2q$ getrennt. Der Bau eines Sonetts, in welchem die Zweizeile sich zwischen die verschieden gebauten Vierzeilen $2q$ und q_1' schiebt, ist aber offenbar gegliederter als wenn auf drei Vierzeilen eine Zweizeile nachklappt, wie dies in den Formen $2q + q_1' + d$ und $2q' + q_1 + d$ stattfindet. Auch die Form $2q' + d + q_1$ hat den Vorzug der Trennung der Vierzeilen mit der Form $2q + d + q_1'$ gemeinsam, sie steht der letzteren jedoch darin nach, dass ihre Achtzeile in Kreuzreimen und nicht in umschlungenen Reimen gebildet ist. Mit dem erwähnten Vorzug der Trennung der Vierzeilen stimmt es merkwürdig überein, dass, wie GRAMONT angiebt, die Verslehren stets nur die Formen $2q + d + q_1'$ und $2q' + d + q_1$ für das Sonett aufführen. Ohne also die Ausschliesslichkeit der BANVILLE'schen Vorschrift anzunehmen, müssen wir doch zugeben, dass die von ihr herausgegriffene Sonettform einen ganz besonders gegliederten Bau zeigt, welchen die übrigen Formen nicht besitzen**).

---

*) Er bezeichnet sie, ohne BANVILLE's Namen zu nennen, als „*une opinion accréditée aujourdhui*". GRAMONT, l. c. p. 255.

**) Unter 28 Sonetten von MALHERBE gehören 24 der ausgezeichneten Form $2q + d + q_1'$ an; die vier übrigen können als Sonette gar nicht betrachtet werden, da in ihnen die beiden Vierzeilen der Achtzeile auf verschiedenen Reimen laufen.

(120) Wenn die Sechszeile des Sonetts auf zwei Reimen läuft, so können zwei Fälle eintreten: Entweder laufen je drei Verse auf einem Reim, oder vier Verse laufen auf einem, zwei Verse auf dem anderen Reim.

Wenn je drei Verse der Sechszeile auf gleichem Reim laufen, so kann dieselbe folgende Formen haben:

$$1)\ \mathfrak{t}_1\,\mathfrak{t}_2 = cddcdc; \qquad 2)\ \mathfrak{t}_1\,\mathfrak{t}_3 = \boldsymbol{cddccd};$$
$$3)\ \mathfrak{t}_2\,\mathfrak{t}_1 = \boldsymbol{cdccdd}; \qquad 4)\ \mathfrak{t}_2\,\mathfrak{t}_2 = \boldsymbol{cdcdcd};$$
$$5)\ \mathfrak{t}_2\,\mathfrak{t}_3 = cdcddc; \qquad 6)\ \mathfrak{t}_3\,\mathfrak{t}_1 = \boldsymbol{ccdcdd};$$
$$7)\ \mathfrak{t}_3\,\mathfrak{t}_2 = \boldsymbol{ccddcd}.$$

Hierbei sind von vornherein diejenigen beiden Formen als unsymmetrisch ausgeschlossen worden, in welchen drei Verse gleichen Reimes unmittelbar auf einander folgen würden (vergl. Seite 322). Halten wir nun mit Gramont an der Forderung fest, dass in der Sechszeile vier aufeinander folgende Verse niemals eine Vierzeile bilden sollen, welche mit den Vierzeilen der Achtzeile von gleichem Bau wäre, so dürfen die Sechszeilen 1) und 5) für ein Sonett überhaupt nicht verwendet werden, weil in ihnen beide Arten Vierzeilen vorkommen; man kann nämlich 1) als $cddc + dc$ oder als $cd + dcdc$ und 5) als $cdcd + dc$ oder als $cd + cddc$ auffassen. In den fünf übrigen Sechszeilen kommt nur je eine Vierzeile vor, welche durch fetten Druck hervorgehoben ist. Die Sechszeilen 4) und 6) werden demnach zu einem regelmässigen Sonett mit der Achtzeile $\mathfrak{2q}$, die Sechszeilen 2), 3) und 7) nur mit der Achtzeile $\mathfrak{2q}'$ zu verbinden sein, so dass man im ganzen fünf regelmässige Sonette erhält, in deren Sechszeilen je drei Verse auf gleichem Reim laufen.

Unter denjenigen Sechszeilen, in welchen vier Verse durch gleichen Reim verbunden sind, kommen vier Formen, nämlich

$$\mathfrak{t}_1\,\mathfrak{t}_2 = cdddcd, \qquad \mathfrak{t}_1\,\mathfrak{t}_3 = cddddc,$$
$$\mathfrak{t}_2\,\mathfrak{t}_3 = cdcccd, \qquad \mathfrak{t}_3\,\mathfrak{t}_1 = ccddcc$$

nicht in Betracht, weil die drei ersten mehr als zwei Verse gleichen Reimes unmittelbar hinter einander enthalten, während die letzte einfache Schlagreime darstellt. Von den übrig bleibenden Formen entsprechen vier genau den oben (S. 412) aufgezählten

ızeilen auf drei Reimen, aus welchen man sie sich dadurch ınden denken kann, dass der Reim der Zweizeile einem Reim Vierzeile gleich geworden ist. Wird die so veränderte Zwei- mit δ bezeichnet, so sind diese vier Formen:

:$dcdc = t_3 t_2 = \delta + q_1'$; 2) $cdcdcc = t_2 t_1 = q_1' + \delta$;
:$dccd = t_3 t_3 = \delta + q_1$; 4) $cddcdd = t_1 t_1 = q_1 + \delta$.

beiden ersten Formen sind mit der Achtzeile $2q$, die beiden ın mit der Achtzeile $2q'$ zu verbinden. Die einzige ausser- noch mögliche Sechszeile, welche vier Verse gleichen Reimes ilt

$$cdccdc = t_2 t_2$$

vereinzelt da, insofern sie nicht in eine Vierzeile mit voran- ıder oder nachfolgender Zweizeile δ zerlegt werden kann. Sie ıit der Achtzeile $2q'$ zu verbinden.

(121) Alles in allem haben wir also folgende vierzehn regel- ige Formen des Sonetts*):

I. Sonette auf fünf Reimen.

$$2q + \begin{cases} d + q_1' = ccdede \ldots\ldots 1 \\ q_1' + d = cdcdee \ldots\ldots 2 \end{cases}$$

$$2q' + \begin{cases} d + q_1 = ccdeed \ldots\ldots 3 \\ q_1 + d = cddcee \ldots\ldots 4 \end{cases}$$

.II. Sonette auf vier Reimen.

a. *Je drei Verse der Sechszeile reimen unter sich.*

$$2q + \begin{cases} t_2 t_2 = cdcdcd \ldots\ldots\ldots 5 \\ t_3 t_1 = ccdcdd \ldots\ldots\ldots 6 \end{cases}$$

$$2q' + \begin{cases} t_1 t_3 = cddccd \ldots\ldots\ldots 7 \\ t_2 t_1 = cdccdd \ldots\ldots\ldots 8 \\ t_3 t_2 = ccddcd \ldots\ldots\ldots 9 \end{cases}$$

---

*) Die Form 11 ist von Gramont, der nur dreizehn regelmässige Sonette ırt, übersehen worden.

b. *Vier Verse der Sechszeile reimen unter sich.*

$$2q + \begin{cases} \delta + q_1' = ccdcdc \ldots\ldots & 10 \\ q_1' + \delta = cdcdcc \ldots\ldots & 11 \end{cases}$$

$$2q' + \begin{cases} \delta + q_1 = ccdccd \ldots\ldots & 12 \\ q_1 + \delta = cddcdd \ldots\ldots & 13 \end{cases}$$

$$2q' + t_2\, t_2 = cdccdc \ldots\ldots \quad 14$$

Unter den Sonetten auf vier Reimen sind diejenigen, in welchen je drei Verse der Sechszeile unter sich reimen, die häufigeren; unter ihnen wieder ist die Form 5 bemerkenswerth, in welcher mehr als ein Drittel der Sonette Petrarca's geschrieben sind.

Ausser den aufgezählten regelmässigen Formen des Sonetts findet man zahlreiche unregelmässige Formen. Den bereits oben erwähnten Abweichungen der Sechszeile auf drei Reimen entsprechend (S. 412) findet man auch Sechszeilen mit zwei Reimen, in welchen eine Vierzeile vorkommt, die den Bau der Vierzeilen in der Achtzeile wiederholt. So wird z. B. von Musset die Sechszeile $t_1\, t_3 = cddccd$ auch mit der Achtzeile in umschlungenen Reimen verbunden (*A Régnier*) und die Form $t_2\, t_3 = cdcddc$, die eigentlich gar nicht verwendet werden soll, mit derselben Achtzeile gepaart (*A Madame O . .*). Bei dem genannten Dichter, wie auch bei Leconte de Lisle und anderen kommen auch Sonette vor, in welchen die Achtzeile zwar auf zwei Reimen läuft, doch so, dass die eine Vierzeile in Kreuzreimen, die andere in Schlagreimen gebildet ist. Als ganz unzulässig muss man aber mit Gramont diejenigen Sonette bezeichnen, in welchen die Achtzeile aus zwei Vierzeilen verschiedenen Reimes gebildet ist; derartige Gedichte tragen nicht mehr den Charakter eines Sonetts, sondern sind nur als Gedichte aus zwei vierzeiligen Strophen, denen eine sechszeilige Strophe folgt, zu bezeichnen. Auch Sonette, deren Sechszeilen in Schlagreimen gebildet sind, verläugnen den Charakter der Kunstform, wenn sie sich auch vereinzelt bei sonst sehr formgewandten Dichtern, wie z. B. bei Th. Gautier vorfinden.

(122) Derselbe Grund, welcher für die Bildung längerer Strophen die Anwendung nur eines Versmasses e fordert, verlangt, dass alle Verse eines Sonetts dasselbe Versmass besitzen. Das

ignetste Versmass ist im allgemeinen der Alexandriner sowohl es symmetrischen Baues als seiner Länge wegen, welche eine reichende Entwicklung des Gedankens gestattet. Nächst ihm l der zehnsylbige und achtsylbige Vers am häufigsten verwendet den; Sonette in kürzeren als achtsylbigen Versen finden sich ausnahmsweise.

Gedruckt wird das Sonett der Art, dass die beiden Vierzeilen Achtzeile getrennt werden, während die Sechszeile in zwei izeilen zerlegt wird. Besser wäre es indessen, wenn die Achte als verkettete Strophe auch nicht durch den Druck zerrissen de. Die Sechszeile könnte, wenn sie auf drei Reimen läuft, die sie zusammensetzende Zweizeile und Vierzeile zerlegt wer, wenn sie dagegen auf zwei Reimen läuft, wäre sie folgerecht verkettete Strophe auch durch den Druck nicht zu trennen. den nachstehenden Proben für das Sonett wollen wir diese der Abtheilung anwenden, wäre es auch nur um die Reimderung und die Verkettung der Zweizeile mit der Vierzeile ch den Inhalt (siehe den folgenden Abschnitt) scharf für das ge hervortreten zu lassen.

A. Sonette in Alexandrinern.

I. Sonette auf fünf Reimen.

Erste Hauptform (1): $2q + d + q_1'$.

ADIEUX A LA POESIE.

Allons, ange déchu, ferme ton aile rose;
Ote ta robe blanche et des beaux rayons d'or;
Il faut, du haut des cieux où tendait ton essor,
Filer comme une étoile, et tomber dans la prose.
Il faut que sur le sol ton pied d'oiseau se pose.
Marche au lieu de voler: il n'est pas temps encor;
Renferme dans ton cœur l'harmonieux trésor;
Que ta harpe un moment se détende et repose.

O pauvre enfant du ciel, tu chanterais en vain:
Ils ne comprendraient pas ton langage divin;

A tes plus doux accords leur oreille est fermée!
Mais, avant de partir, mon bel ange à l'œil bleu,
Va trouver de ma part ma pâle bien-aimée,
Et pose sur son front un long baiser d'adieu!

TH. GAUTIER.

Zweite Hauptform (3): $2q' + d + q_1$.

AUX MODERNES.

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde.
Votre cervelle est vide autant que votre sein,
Et vous avez souillé ce misérable monde
D'un sang si corrompu, d'un souffle si malsain,
Que la mort germe seule en cette boue immonde.

Hommes, tueurs de Dieux, les temps ne sont pas loin
Où, sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin,

Ayant rongé le sol nourricier jusqu'aux roches,
Ne sachant faire rien ni des jours ni des nuits,
Noyés dans le néant des suprêmes ennuis,
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.

LECONTE DE LISLE.

Form (2): $2q + q_1' + d$.

DESTINÉE.

Comme la vie est faite! et que le train du monde
Nous pousse aveuglément en des chemins divers!
Pareil au Juif maudit, l'un, par tout l'univers
Promène sans repos sa course vagabonde;
L'autre, vrai docteur Faust, baigné d'ombre profonde,
Auprès de sa croisée étroite, à carreaux verts,
Poursuit de son fauteuil quelques rêves amers,
Et dans l'âme sans fond laisse filer la sonde.

Eh bien! celui qui court sur la terre était né
Pour vivre au coin du feu: le foyer, la famille,
C'était son vœu; mais Dieu ne l'a pas couronné,
Et l'autre qui n'a vu du ciel que ce qui brille

Par le trou du volet, était le voyageur.
Ils ont passé tous deux à côté du bonheur.

TH. GAUTIER.

Unregelmässige Form $2q + d + q_1$.

MYTHOLOGIE.

C'était au bois, en mars, et le merle sifflait.
Elle allait devant moi, délicate et mignonne,
Et sa main me montra dans l'ombre une anémone
Rose, auprès de ses sœurs blanches comme du lait.
Je lui contai la fable antique: — le filet
D'où s'élance le dieu que la haine aiguillonne,
Adonis qui se meurt et l'herbe qui fleuronne,
Empourprée, à la place où le sang pur coulait.

Elle écoutait . . . Soudain aux ronces de la haie
Son doigt meurtri saigna . . . Ma bouche sur la plaie

Comme un vin capiteux but la rouge liqueur . . .
Goutte à goutte, le sang tomba dans ma poitrine,
Et, comme aux temps lointains de la fable divine,
La pourpre fleur d'amour s'entr'ouvrit dans mon cœur.

A. THEURIET.

Unregelmässige Form $2q + q_1 + d$.

FIAT NOX.

L'UNIVERSELLE mort ressemble au flux marin,
Tranquille ou furieux, n'ayant hâte ni trêve,
Qui s'enfle, gronde, roule et va de grève en grève
Et sur les hauts rochers passe soir et matin.

Si la félicité de ce vain monde est brève,
Si le jour de l'angoisse est un siècle sans fin,
Quand notre pied trébuche à ce gouffre divin,
L'angoisse et le bonheur sont le rêve d'un rêve.

O cœur de l'homme, ô toi, misérable martyr,
Que dévore l'amour et que ronge la haine,
Toi qui veux être libre et qui baises ta chaîne!
Regarde! Le flot monte et vient pour t'engloutir!

Ton enfer va s'éteindre, et la noire marée
Va te verser l'oubli de son ombre sacrée.

Leconte de Lisle.

Unregelmässige Form: $2q' + q_1' + d$.

Noblesse et Poésie, en cette ère féconde,
A de nouveaux soleils ont cédé l'horizon;
L'industrie a vaincu, la presse nous inonde,
Et la rime en fuyant nous laisse la raison.
Nos bourgeois, nos docteurs dont l'empire se fonde,
Ont proscrit à la fois la lyre et le blason;
C'est dans l'ordre après tout, et peut-être, en ce monde,
Les vers, comme les fleurs, n'ont-ils qu'une saison.

Pourtant plus d'un robin enrichi dans l'usure,
D'un voisinage illustre ornant son nom banal,
D'ache et de perle encor fleuronne sa roture;
Et tel qu'on vit jadis chasser au madrigal,

Du Parnasse indigné rejeté dans la prose,
N'est devenu savant qu'en désespoir de cause.

Marquis de Belloy, Chevalier d'Aï.

Unregelmässige Form: $(q + q') + d + q_1$.

Parfois ton âme, enfant, échappe à ma tendresse,
Ton front pâli se voile et paraît se flétrir;
Tu me caches un mal que je ne peux guérir,
Ma main ne te sent plus dans ta main qu'elle presse.

Oh, ne sois plus ainsi! L'amour n'est pas l'ivresse
De ces moments d'extase où l'on voudrait mourir,
C'est l'hymen où deux cœurs sont réunis sans cesse
Pour être plus heureux ensemble ou moins souffrir.

Alors on ouvre à deux ce feuillet que tu ploies,
On partage sa peine et l'on s'en fait deux joies,

On n'a qu'un rêve au monde, et le monde en est plein.
Dis-moi donc tout! Reviens, chère âme fugitive!
Je ne veux pas, vois-tu, qu'une larme furtive
S'échappe de tes yeux sans tomber sur mon sein.

MARC-MONNIER, AMOUREUSES.

II. Sonette auf vier Reimen.

Form (14): $2q' + t_2\, t_2$ (= *cdccdc*).

LE FILS DU TITIEN.

Lorsque j'ai lu Pétrarque, étant encore enfant,
J'ai souhaité d'avoir quelque gloire en partage.
Il aimait en poëte et chantait en amant;
De la langue des dieux lui seul sut faire usage.
Lui seul eut le secret de saisir au passage
Les battements du cœur qui durent un moment,
Et riche d'un sourire, il en gravit l'image
Du bout d'un stylet d'or, sur un pur diamant.

O vous qui m'adressez une parole amie,
Qui l'écriviez hier et l'oublierez demain,
Souvenez-vous de moi qui vous en remercie.
J'ai le cœur de Pétrarque et n'ai point son génie;
Je ne puis ici-bas que donner en chemin
Ma main à qui m'appelle, à qui m'aime ma vie.

A. DE MUSSET.

Unregelmässige Form: $(q + 2d) + t_1\, t_2$ (= *cddcdc*).

Se voir le plus possible et s'aimer seulement,
Sans ruse et sans détours, sans honte ni mensonge,

Sans qu'un désir nous trompe, ou qu'un remords nous ronge,
Vivre à deux et donner son cœur à tout moment.
Respecter sa pensée aussi loin qu'on y plonge,
Faire de son amour un jour au lieu d'un songe,
Et dans cette clarté respirer librement, —
Ainsi respirait Laure et chantait son amant.

Vous dont chaque pas touche à la grâce suprême,
C'est vous, la tête en fleurs, qu'on croirait sans souci,
C'est vous qui me disiez qu'il faut aimer ainsi,
Et c'est moi, vieil enfant du doute et du blasphème,
Qui vous écoute, et pense, et vous réponds ceci:
Oui, l'on vit autrement, mais c'est ainsi qu'on aime.

A. DE MUSSET.

B. Sonette in Versen von weniger als zwölf Sylben.

Zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.

Unregelmässige Form: $2q' + t_2\, t_3$ (= *cdcccd*).

A MADAME M***.

Non, quand bien même une amère souffrance
Dans ce cœur mort pourrait se ranimer;
Non, quand bien même une fleur d'espérance
Sur mon chemin pourrait encor germer;
Quand la pudeur, la grâce et l'innocence
Viendraient en toi me plaindre et me charmer,
Non, chère enfant, si belle d'ignorance,
Je ne saurais, je n'oserais t'aimer.

Un jour pourtant il faudra qu'il te vienne,
L'instant suprême où l'univers n'est rien;
De mon respect alors qu'il te souvienne!
Tu trouveras, dans la joie ou la peine,
Ma triste main pour soutenir la tienne,
Mon triste cœur pour écouter le tien.

A. DE MUSSET.

Zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

Hauptform (1): $2q + d + q_1'$.

SOUS BOIS.

A travers le bois fauve et radieux,
Récitant des vers sans qu'on les en prie,
Vont, couverts de pourpre et d'orféverie,
Les comédiens, rois et demi-dieux.
Hérode brandit son glaive odieux;
Montrant son sein nu sous la broderie,
Cléopâtre brille en jupe fleurie
Comme resplendit un paon couvert d'yeux.

Puis, tout flamboyants sous les chrysolithes,
Les bruns Adonis et les Hippolytes

Montrent leurs arcs d'or et leurs peaux de loups.
Pierrot s'est chargé de la dame-jeanne.
Puis après eux tous, d'un air triste et doux
Viennent en rêvant le Poëte et l'Ane.

TH. DE BANVILLE.

Achtsylbiger Vers.

Hauptform (1): $2q + d + q_1'$.

Le zéphyr à la douce haleine
Entr'ouvre la rose des bois,
Et sur les monts et dans la plaine
Il féconde tout à la fois.
Le lys et la rouge verveine
S'échappent fleuris de ses doigts,
Tout s'enivre à sa coupe pleine
Et chacun tressaille à sa voix.

Mais il est une frêle plante
Qui se retire et fuit, tremblante,

Le baiser qui va la meurtrir.
Or, je sais des âmes plaintives
Qui sont comme les sensitives
Et que le bonheur fait mourir.

TH. DE BANVILLE, AMOURS D'ÉLISE.

Fünfsylbiger Vers.

Unregelmässige Form: $(q + q') + t_2\, t_3$ (= *cdcdcd*).

Bonsoir, Madeleine.
Tu dors chastement
Dans ton nid charmant
D'humble châtelaine.
La brise, endormant
Le lac et la plaine,
Les berce un moment
De sa cantilène.

Enfin la nuit pleine
De recueillement
Retient son haleine,
Et moi doucement
Je dis en t'aimant:
Bonsoir, Madeleine.

MARC-MONNIER, AMOUREUSES.

Viersylbiger Vers.

Hauptform (1): $2q + d + q_1'$.

SONNET SUR UNE DAME BLONDE.

Sur la colline,
Quand la splendeur
Du ciel en fleur
Au soir décline,
L'air illumine
Ce front rêveur
D'une lueur
Triste et divine.

Dans un bleu ciel,
O Gabriel!
Tel tu rayonnes;
Telles encor
Sont les madones
Dans les fonds d'or.

TH. DE BANVILLE.

ɜi noch auf das Sonett der Form (2) = $2q + q_1' + d$
ylbigen Versen auf Seite 168 sowie auf die Sonette
und zweisylbigen Versen auf Seite 217 und 218 hin-

9) Die Sestine.

Die Sestine (sextine) ist ein Gedicht von so künst-
m, dass dieselbe eine weitgreifende Bedeutung für die
von selbst ausschliesst. Sie ist die Erfindung des pro-
ɜn Dichters ARNAULD DANIEL (dreizehntes Jahrhundert),
aber vornehmlich in Italien und Spanien ausgebildet
In den Sprachen der genannten Länder besteht die
s sechs Sechszeilen in reimlosen Versen, auf welche
hfalls reimlose Dreizeile folgt. Die Sechszeilen sind
ɜt, dass die Endwörter der reimlosen Verse in allen
die nämlichen bleiben und die Strophen unter ein-
ı nur durch die verschiedenen Anordnungen dieser wie-
ɪen Endwörter unterscheiden. Die Anordnungen der
richten sich nach folgendem Gesetz: Jede Strophe ent-
der vorhergehenden dadurch, dass man die Endwörter
ıd vom Ende und vom Anfang der vorhergehenden
ıtnimmt und zwar indem man vom Ende aus aufwärts,
ng aus abwärts fortschreitet. Bezeichnen also die
23456 die Endwörter einer beliebigen Strophe,
15243 die Ordnung der Endwörter in der un-
r folgenden Strophe. Dieses künstliche Gesetz dient
ıonderen Zweck. Es bewirkt nämlich, dass in keiner
in Endwort von zwei Endwörtern, zwischen denen es

bereits stand, eingeschlossen ist. Nach dem Bildungsgesetz entstehen nämlich folgende Strophencombinationen:

Erste Strophe: 1 2 3 4 5 6
Zweite Strophe: 6 1 5 2 4 3
Dritte Strophe: 3 6 4 1 2 5
Vierte Strophe: 5 3 2 6 1 4
Fünfte Strophe: 4 5 1 3 6 2
Sechste Strophe: 2 4 6 5 3 1.

Man bemerkt auch, dass man bei einer Fortsetzung des Bildungsverfahrens von der sechsten Strophe zur ersten zurückgelangen würde, so dass diese sechste mit Recht den Schluss bildet.

Die Dreizeile, mit welcher die Sestine schliesst, enthält sämmtliche Endwörter in derselben Ordnung wie in der ersten Strophe und zwar eines immer im Inneren, ein zweites am Ende je eines Verses.

Die Endwörter der Sestine müssen endlich ausschliesslich zweisylbige Hauptwörter sein.

Gramont hat die Form der Sestine mit einigen nothwendigen Abänderungen in die französische Dichtkunst eingeführt.*) Da die französische Sprache reimlose Verse nicht zulässt, so hat Gramont gereimte Verse anwenden müssen und zwar hat er mit richtigem Geschick für die Anfangsstrophe eine Sechszeile auf zwei Reimen nach dem Schema

abaabb

gewählt. Dieses Schema ändert sich nämlich bei der Versetzung der Endwörter nicht, so dass dadurch auch alle folgenden Sechszeilen dieselbe Reimordnung zeigen.**) Den Zwang, dass die Endwörter ausschliesslich Hauptwörter und

*) *Sextines*, 1872, Paris, A. Lemerre.

**) Eine französische Sestine findet sich nach Gramont's Angabe bereits bei Pontus de Thyard, einem der sieben Dichter der Plejade des sechzehnten Jahrhunderts. Dieselbe ist indessen in Sechszeilen auf drei Reimen geschrieben, wodurch die Reimordnungen der verschiedenen Strophen nicht nur ungleich werden, sondern auch zu der auf Seite 328 erwähnten unerlaubten Trennung zweier Reime durch zwei dazwischen liegende Reime führen.

ıein zweisylbige sein müssen, hat GRAMONT mit Recht aufge-
ɔn, da derselbe den Reim nur beeinträchtigen kann.

Als Probe diene folgende Sestine GRAMONT's, welche von VILLE citirt wird:

SEXTINE.

L'étang qui s'éclaircit au milieu des *feuillages,*
La mare avec ses joncs rubanant au *soleil,*
Ses flottilles de fleurs, ses insectes *volages*
Me charment. Longuement au creux de leurs *rivages*
J'erre, et les yeux remplis d'un mirage *vermeil,*
J'écoute l'eau qui rêve en son tiède *sommeil.*

Moi-même j'ai mon rêve et mon demi-*sommeil.*
De féeriques sentiers s'ouvrent sous les *feuillages*;
Les uns, en se hâtant vers le coteau *vermeil,*
Ondulent, transpercés d'un rayon de *soleil*;
Les autres indécis, contournant les *rivages,*
Foisonnent d'ombre bleue et de lueurs *volages.*

Tous se peuplent pour moi de figures *volages*
Qu'à mon chevet parfois évoque le *sommeil,*
Mais qui bien mieux encor sur ces vagues *rivages*
Reviennent, souriant aux mailles des *feuillages*:
Fantômes lumineux, songes du plein *soleil,*
Visions qui font l'air comme au matin *vermeil.*

C'est l'ondine sur l'eau montrant son front *vermeil*
Un instant; c'est l'éclair des sylphides *volages*
D'un sillage argentin rayant l'or du *soleil;*
C'est la muse ondoyant comme au sein du *sommeil,*
Et qui dit: „Me voici": c'est parmi les *feuillages*
Quelque blancheur de fée . . . O gracieux *rivages.*

En vain j'irais chercher de plus nobles *rivages,*
Pactole aux sables d'or, Bosphore au flot *vermeil,*
Aganippe, Permesse aux éloquents *feuillages,*
Pénée avec ses fleurs, Hèbre et ses chœurs *volages,*

Eridan mugissant, Mincie au frais *sommeil*
Et Tibre que couronne un éternel *soleil*;

Non, tous ces bords fameux n'auraient point ce *soleil*
Que me rend votre aspect, anonymes *rivages!*
Du présent nébuleux animant le *sommeil*,
Ils y font refleurir le souvenir *vermeil*
Et sonner du printemps tous les échos *volages*
Dans les rameaux jaunis non moins qu'aux verts *feuillages.*

Doux *feuillages,* adieu, vainement du *soleil*
Les *volages* clartés auront fui ces *rivages,*
Ce jour *vermeil* luira jusque dans mon *sommeil.*

Man muss gestehen, dass diese Sestine in bewunderungswürdiger Weise den träumerischen Eindruck des Landschaftsbildes wiedergiebt und mit unendlicher Kunst die sechs wiederkehrenden Reimwörter in stets neue Beleuchtung zu stellen weiss.

10) Das Pantoun.

(124) In den Anmerkungen zu den *Orientales* theilt Victor Hugo folgende von Ernest Fouinet herrührende Uebersetzung eines *Pantoun**) d. h. einer Art malaiischen Gesanges mit:

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers...
Le vautour dirige son essor vers Bandam.
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens.

*) Gramont und Banville nennen das Gedicht „Pantoum". Doch ist die Schreibart mit einem *n* die richtige: „On écrit quelquefois *pantoum* par un *m*, mais à tort, car le mot malais est *pantoun*": Marcel Devic, *Dictionnaire étymologique de tous les mots d'origine orientale* in Littré, *Dictionnaire, Supplément.*

Le vautour dirige son essor vers Bandam...
Il laisse tomber de ses plumes à Patani.
J'ai admiré bien des jeunes gens;
Aucun n'est à comparer à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à Patani...
Voici deux jeunes pigeons!
Aucun n'est à comparer à l'objet de mon choix,
Habile comme il l'est à toucher le cœur.

ie man aus dieser Probe entnimmt, besteht das Pantoun aus erzeilen, die zwei dem Inhalte nach ganz verschiedene offe parallel neben einander behandeln und zwar so, ss die beiden ersten Verse jeder Vierzeile stets dem ıen, die beiden letzten dem anderen Gegenstande anhören. Zu dieser Haupteigenthümlichkeit des Pantoun, die ıilderungen zweier verschiedenartiger Vorgänge in einander zu ·schlingen, tritt noch eine Eigenthümlichkeit der Form, nämlich jenige, dass der erste und dritte Vers jeder Vierzeile den eiten und vierten Vers der unmittelbar vorhergehenden Vierle wiederholen. Ist also $a_1\ b_1\ a_2\ b_2$ das Schema irgend einer ɛrzeile eines Pantoun, so ist $b_1\ c_1\ b_2\ c_2$ das Schema der unmitbar folgenden Vierzeile. Nachdem Théophile Gautier zuerst Pantoun in gereimten Versen gegeben hatte,*) gerieth diese rm wieder in Vergessenheit, bis sie nach etwa zwanzig Jahren ı Charles Asselineau erneuert wurde, dessen Gedicht dann ɜ Muster für die geringe Anzahl späterer Versuche abgab. Für ɜ Vierzeile sind naturgemäss Kreuzreime gewählt worden und r Schlussvers des Gedichtes wiederholt den Anfangsvers. Folndes Pantoun von Banville diene als Beispiel:

La Montagne.

Pantoun.

Sur le bord de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.

*) Gramont l. c. p. 310. Das *Pantoun* Gautier's ist weder in seinen *ésies complètes* noch in den *Emaux et Camées* aufzufinden.

Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse.
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
O toi ma joie et mon délice!

Sur la rivière un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant.
O toi ma joie et mon délice,
Endors-toi bercé par mon chant!

Dans les feux du soleil couchant
Le vieux mont est brillant de neige,
Endors-toi bercé par mon chant,
Qu'un dieu bienveillant te protége!

Le vieux mont est brillant de neige,
A ses pieds l'ébénier fleurit.
Qu'un dieu bienveillant te protége!
Ta petite bouche sourit.

A ses pieds l'ébénier fleurit,
De brillants métaux le recouvrent.
Ta petite bouche sourit,
Pareille aux corolles qui s'ouvrent.

De brillants métaux le recouvrent,
Je vois luire des diamants.
Pareille aux corolles qui s'ouvrent,
Ta lèvre a des rayons charmants.

Je vois luire des diamants
Sur la montagne enchanteresse,
Ta lèvre a des rayons charmants,
Dors qu'un rêve heureux te caresse!

Sur la montagne enchanteresse
Je vois des topazes de feu.

Dors, qu'un songe heureux te caresse
Ferme tes yeux de lotus bleu!

Je vois des topazes de feu
Qui chassent tout songe funeste.
Ferme tes yeux de lotus bleu
Sur le bord de ce flot céleste!

ıdschaftsbild und das Schlummerlied, welche den doppelten lieses Pantoun's bilden, entsprechen sich dadurch harmo- lass die Stimmung des Schlummerliedes gleichsam durch ıdruck der Landschaft hervorgerufen wird. Auf der ge- Verwandtschaft eines äusseren Vorganges, den die ersten childern, mit einem inneren seelischen Vorgange, den die letzten Verse ausdrücken, beruht der Reiz eines jeden ledichtes dieser Gattung.

Elfter Abschnitt.

Die syntaktischen Gliederungen.

(125) Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und mit dem Beginn der classischen Epoche französischer Dichtung im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten ward der französische Versbau durch eine Reihe von Regeln beschränkt, die — ihren Urhebern bewusst oder unbewusst — sämmtlich dieselbe Tendenz zur Schau tragen, nämlich an Stelle der rhythmischen Gliederung der gebundenen Rede eine von dem Inhalt abhängige syntaktische oder grammatische Gliederung zu setzen. Diese letztere bestand in einem System von grammatischen Pausen: Der einzelne Vers musste als Siegel der Correctheit eine Pause des Sinnes im Versinneren nach der Cäsur und eine zweite etwas erheblichere Pause nach seinem Schluss aufweisen; und entsprechend musste die Strophe Pausen des Sinnes am Ende der Strophentheile, sowie am Ende der ganzen Strophe zeigen. Alle diese Pausen, in erster Linie aber diejenigen des einzelnen Verses, wurden der französischen Dichtung verhängnissvoll. Sie stimmten zunächst die Kraft des durch den Wechsel der betonten und unbetonten Sylben erzeugten Versrhythmus herab, da die Tonkette desselben den Inhalt kreuzen und durchsetzen, aber nicht mit dem grammatischen Bande sich decken muss. Sie drückten ferner auf den Schwung des Satzbaues, da sie denselben in kleine und einander gleiche syntaktische Kammern einpferchten und führten überdies förmliche Verrenkungen desselben herbei. Um nämlich das Pausengesetz für die Cäsur und den Versschluss zu erfüllen, wurden die Dichter fortwährend zu Abweichungen

von der natürlichen Wortstellung gedrängt, welche als besondere dichterische Freiheiten unter dem Namen der Inversionen der dichterischen Sprache von der classischen Periode an bis zu ANDRÉ CHÉNIER hin ein ganz eigenthümliches Gepräge geben. Der Mangel an Freiheit, den Versschluss mit beliebigen Satztheilen zu besetzen, wirkte endlich noch auf den Reim schädigend ein; da nämlich gewisse Wortarten und Wörter vorzugsweise an das Ende des Verses gedrängt wurden, so führte dies die häufige Wiederkehr gewisser Reime d. h. Trivialität des Reimes herbei und erklärt sich theilweise die staunenswerthe Thatsache, dass VOLTAIRE sich über die durch Fülle und Schönheit der Reime ausgezeichnete französische Sprache als arm an Reimen beklagen konnte; freilich beruhte diese vermeintliche Armuth neben dem Umstande, dass VOLTAIRE eben kein besonderer Dichter war, auch noch darauf, dass die classische Epoche eine Menge von Wörtern als zu niedrig von der dichterischen Sprache ausgeschlossen hatte. Der Kampf, den die romantische Schule bei ihrem Auftreten gegen die Vertreter der classischen Ueberlieferung führte, richtete sich auf dem Gebiete der Form des Verses hauptsächlich gegen das Pausensystem. Und die junge Schule blieb Siegerin; ein französischer Dichter, mag er nun Romantiker sein oder nicht, lässt sich gegenwärtig noch durch die Gebote der Pausen einengen. Die dadurch wiedergewonnene Freiheit der dichterischen Sprache hat trotz aller Missbräuche, die mit ihr hier und da getrieben wurden, den französischen Vers sichtlich belebt und verschönt, wie sich denn auch die Grundlosigkeit der classischen Pausengebote am besten daran zeigt, dass selbst zur Zeit, wo sie erlassen wurden, kein Dichter sie je völlig beobachtete und dass ihre Formulirung immer von zahlreichen Vorbehalten und Ausnahmen begleitet ist. In einer modernen Verslehre hätten nun eigentlich diese Vorschriften nichts mehr zu suchen; da sie aber für das Verständniss der classischen französischen Dichtung von Belang sind, so wollen wir sie nachstehend entwickeln, indem wir gleichzeitig ihren Werth von dem Standpunkt der neueren Auffassung aus bemessen.

I. Das Gebot der syntaktischen Cäsur.

(126) Das Gebot der syntaktischen Cäsur d. h. die Regel, welche nach demjenigen Worte, dessen Tonsylbe in der Cäsur steht, eine leichte Pause des Sinnes (*demi-repos*) verlangt, ist von MALHERBE zum Gesetz des Versbaues erhoben und durch BOILEAU's Einfluss (wie die übrigen äusserlichen Versregeln) befestigt worden. Dasselbe gestaltete sich für die einzelnen Fälle folgendermassen:

1) Die Cäsur durfte nicht einen Artikel oder ein Pronom adjectif von seinem Hauptworte und eben so wenig ein Pronom personnel conjoint von seinem Zeitwort trennen. Der Grund, aus dem diese Regel wie die übrigen floss, war zwar ein falscher, die Regel selbst aber ist richtig, weil die Tonsylben dieser Wörter zu schwach sind (vergleiche Seite 122). Es ist also z. B. der von QUITARD*) angeführte Vers

Je me flatte que *vous* || serez content de moi

auch heute noch fehlerhaft. Gleiches gilt von dem ebenfalls von QUITARD angeführten Beispiele

Il faut céder à *la* || volonté du destin.

Man wird also auch in folgenden modernen Versen

Un Cavalier, sur *un* || furieux étalon . . .
LECONTE DE LISLE, KAÏN.

Je me lève dans *la* || fureur qui me consume . . .
Id., LA VIGNE DE NABOTH, III.

Et son ombre, dans *sa* || chaleur et sa poussière . . .
Id., LE CORBEAU.

den Rhythmus der Cäsur wegen fehlerhaft finden. Diese Beispiele gehören, was man besonders beachten möge, nicht zu denjenigen Alexandrinern, die zwar auch an sechster Stelle eine zu schwache Tonsylbe haben, dabei aber den Typus 4 + 4 + 4 aufweisen —

*) QUICHERAT und QUITARD vertreten in ihren Verslehren noch das alte System der Pausen, während GRAMONT und selbstverständlich auch BANVILLE sich von ihm lossagen.

ıe Versform, die wir mit den übrigen Formen des Alexandriners · verträglich erklärten (vergleiche Seite 137). Es sei gleich hier nerkt, dass man bei dem Tadel der Cäsur sowie anderer rhythscher Mängel behutsam sein muss, weil unter Umständen das raustreten aus dem Rhythmus gerade dem besonderen Zwecke ; Dichters dienen kann. So dient nach unserer Meinung der te aus LECONTE DE LISLE angeführte Vers der Veranschauhung des über Höhen und Tiefen auf regelloser Bahn plötzlich herstürmenden Reiters und der dritte Vers steht in einer abhtlich in saloppem und spöttischem Tone gehaltenen Erzähıg.*) Im allgemeinen haben die Romantiker, wie schon GRANT**) ganz richtig bemerkt hat, die Stärke der Tonsylbe in der sur vollkommen aufrecht erhalten. Dies gilt besonders von den ischen und allen in Strophenform auftretenden Gedichten, wie ın sich z. B. bei der Lectüre von VICTOR HUGO's *Orientales* er *Feuilles d'automne* überzeugen kann. Die meisten Ausnahmen rd man noch in der dramatischen Wechselrede finden, wo sie ch naturgemäss am zulässigsten sind.

Für den betrachteten wie für alle übrigen noch zu bespreıenden Fälle ist es höchst charakteristisch, dass unter den Bei-

---

*) WEIGAND (l. c. p. 112) führt aus dem *Ruy Blas* von VICTOR HUGO tadelnswerth die Verse

Bah! mes vingt ans n'*étaient* || *pas* encor révolus . . .
Vous ne me donnez *pas* || *du tout* d'argent mon maître . . .

deren Cäsuren in der That schlecht sind. Indessen kommen dieselben dem Munde Don Cäsars, des burlesken Spassvogels und ritterlichen enteurers des Stückes, mitten in einer leichtfertigen und übermüthigen ilderung seines eigenen Treibens. Die beiden anderen Verse VICTOR GO's, welche WEIGAND tadelt:

J'ai démembré Henri || -le-Lion de mes mains . . .
J'avais je ne sais *quelle* || ambition au cœur . . .

ıd fehlerlos. *Henri-le-Lion,* welches auch ohne Bindestriche geschrieben rden könnte, hat zwei starke Betonungen und *je ne sais quelle* ist ⏑ ⏑ ⏑ —, da es einen Begriff darstellt, der dem Sinne nach ein jectivum zu *ambition* bildet.

**) L. c. p. 81.

spielen, welche die französischen Verslehren für Cäsuren anführen, die der ungenügenden Pause wegen fehlerhaft sein sollen, fortwährend eine Menge Verse vorkommen, welche darum fehlerhaft sind, weil die in der Cäsur stehenden Tonsylben durch vorangehende oder nachfolgende stärkere Tonsylben gedämpft werden. Da die Bedürfnisse des Rhythmus von den betreffenden Schriftstellern nicht klar erkannt und nicht zur ersten Grundlage der Theorie des Verses gemacht werden, so muss von ihnen naturgemäss die rhythmische Cäsur jeden Augenblick mit der grammatischen verwechselt werden. Wenn z. B. Quicherat die Cäsur des Verses

Vous pourrez bientôt *lui* || prodiguer vos bontés,

oder Quitard diejenige des Verses

Songeons que la mort *nous* || surprendra tôt ou tard

als falsch bezeichnet, so werden wir ihnen ohne Zweifel beistimmen, aber ganz einfach deswegen, weil im ersten Beispiel die schwache Tonsylbe *lui* von der starken des unmittelbar vorhergehenden Wortes bien*tôt* gedämpft wird und im zweiten Beispiel die starke Tonsylbe *mort* die folgende schwache *nous* herabdrückt; die Tonsylben *lui* und *nous* können in der Stellung, in der sie sich befinden, überhaupt nicht das Ende eines Versfusses, also auch nicht die Cäsur angeben (vergl. Abschnitt II). Denselben Fehler wie die vorstehenden Verse zeigt z. B. auch der Vers

Ni les aigles, *ni les* || vautours ne mangeront . . .

Leconte de Lisle, Kaïn.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass ein Pronom personnel conjoint, welches seinem Zeitwort folgt, sehr gut in der Cäsur stehen kann, da es in diesem Falle stark betont ist (Seite 37), z. B.

Les jeunes, sans parler, sans chanter, sans sourire,
S'inclinaient, fussent-*ils* || princes du Saint-Empire.

V. Hugo, Les Burgraves.

2) Die Cäsur durfte das Substantiv nicht von seiner näheren Bestimmung trennen, ausgenommen den Fall wo die nähere Bestimmung eine ganze Vershälfte ausfüllte.

a) Die Cäsur durfte nicht das Substantiv vom zugehörigen jectiv trennen. So führt QUICHERAT den Vers von LA FONTAINE

Jupiter et le *peuple* || *immortel* rit aussi

fehlerhaft an, der doch in seinem ganz reinen anapästischen ythmus nichts zu wünschen übrig lässt. Aber wenn mehrere jective die ganze zweite Vershälfte füllten, z. B.

Couvert d'un *bouclier* || *immense, impénétrable*

er wenn ein Adjectiv vor der Cäsur stand und ein zweites mit m Substantiv die zweite Vershälfte füllte, z. B.

Septembre ouvrit un *long* || *et vaste assassinat*

er endlich, wenn zu dem Adjectivum eine Ergänzung gehörte, ttels deren es die ganze Vershälfte einnahm, z. B.

Nous accusons le *sort* || *contraire à nos désirs*

nn, ja dann war der Vers richtig!

b) Auch die von der Präposition *de* abhängige Ergänzung ıes Substantivs (der Genitiv) durfte nicht von dem regierenden bstantiv getrennt werden. Darum galt der Vers RÉGNIER's

Ainsi que le *vaisseau* || *des Grecs* tant renommé

: schlecht und desgleichen MOLIÈRE's Vers

Et je brûle qu'un *nœud* || *d'amitié* nous unisse.

ıgegen waren die Verse BOILEAU's

Et changer, sans *respect* || *de l'oreille et du son*...
Voulut qu'en deux *quatrains* || *de mesure pareille*...

;htig, weil die zweite Vershälfte von der abhängigen Bestimmung sgefüllt wurde

Man begreift, dass diese Vorschriften unter anderem auch r Anbringung von Flickwörtern verleiten mussten.

3) Die Cäsur durfte Verbe und Régime nur dann von nander trennen, wenn letzteres eine ganze Vershälfte llte.

Hiernach wäre z. B. der Vers

Je voudrais *épargner* || *Gérald*, je ne le puis.
H. DE BORNIER, LA FILLE DE ROLAND, ACTE IV, 1.

nicht correct, während Corneille's Verse

Cette troupe *entreprend* || *une action si belle* . . .
Cinna saurait *choisir* || *des hommes de courage* . . .

tadellos erschienen, weil das Régime den zweiten Halbvers ausfüllte. Ja Malherbe kritisirte sogar den Vers

Mais celui qui *voulait* || *pousser* ton nom aux cieux . . .

in folgender Weise: „Schwach. Es ist ein Fehler, wenn im Alexandriner das regierende Verbum die eine Vershälfte schliesst und das regierte Verbum die andere Vershälfte beginnt, wie hier, wo *voulait* regierendes und *pousser* regiertes Zeitwort ist.“ Sainte-Beuve bemerkt dazu richtig: Wozu können derlei Formeln gut sein, ausser die Mittelmässigkeit zu unterstützen und dem Talent Fesseln anzulegen?*)

Insbesondere war es untersagt die Theile zusammengesetzter Redensarten (der sogenannten *phrases faites*) wie z. B. *demander raison, rendre raison, trouver grâce, porter coup, porter ombrage* u. s. w. durch die Cäsur von einander zu trennen. So war also der Vers Racine's

Je vous ai *demandé* || *raison* de tant d'injures

regelwidrig. Unter den Beispielen dieser Art werden häufig solche angeführt, die aus rhythmischen Gründen fehlerhaft sind, wie z. B. Racine's Vers

Seigneur, si j'ai *trouvé* || *grâce* devant vos yeux,

in welchem die Tonsylbe des Particips *trouvé* durch diejenige von *grâce* gedämpft wird.

Die Hülfszeitwörter durften zwar von dem dazu gehörigen Participe oder Prädicat getrennt sein, jedoch nicht selbst in der Cäsur stehen. Racine's Verse

Si la mort ne vous *eût* || *enlevé* Polynice . . .
Tout fui; tous se *sont* || *séparés* sans retour . . .

und Molière's Vers

Et près de vous ce *sont* || *des sots* que tous les hommes . . .

*) Sainte-Beuve, *La Poésie française au XVIe siècle*, p. 154.

ıren daher uncorrect, während der Vers

J'ai des savants devins || *entendu* la réponse . . .

ɔhts anstössiges hatte. Auch hier sind wieder eine ganze Anhl der in den Verslehren cirtirten Beispiele darum tadelnswerth, ɨil die Tonsylbe in der Cäsur durch den Zusammenstoss mit ıer anderen Tonsylbe geschwächt wird. Hierher gehört z. B. ıICHERAT's Citat aus BOILEAU:

Ma foi, le plaisir *est* || de finir le sermon.

4) Die einsylbigen Präpositionen und Conjunctionen ıd einsylbigen Adverbien, wie *fort, bien, mal, trop, tant* elche einen anderen Begriff näher bestimmen oder von welchen ein ıantitätsgenitiv abhängt) durften nicht in der Cäsur stehen. Betreff der zweisylbigen Präpositionen, Conjunctionen und ɔverbia war die Sache zweifelhaft: dieselben wurden im allgeɨinen in der Cäsur geduldet.*)

Als erstes Beispiel für die Unzulässigkeit solcher Wörter hrt QUICHERAT den von VOLTAIRE absichtlich (um die Nothɔndigkeit der grammatischen Cäsur darzuthun) schlecht gebauten ɛrs an:

Adieu je m'en *vais à* || Paris pour mes affaires.

ɛr Vers beweist gar nichts, da die schwache Tonsylbe *à* in der ɨsur darum nicht stehen kann, weil sie durch die vorangehende ıɾke Tonsylbe *vais* gedämpft wird. Entsprechendes gilt von ıITARD's Beispielen:

La vertu fi*nit où* || l'excès a commencé.

Va, tu revien*dras quand* || je te rappellerai.

L'oiseau s'écha*ppa car* || la cage était ouverte.

ıgegen ist an den Beispielen desselben Schriftstellers

La vie, hélas! à *peu* || de jours est limitée.

Dès l'instant qu'il n'a *plus* || d'espoir, l'amour expire.

*) QUICHERAT (l. c. p. 17) erklärt, die Präpositionen *après, devant, ılgré* und einige andere, sowie die Adverbien *plutôt, sitôt, ainsi, loin,* s. w. und auch einige zweisylbige Conjunctionen seien in der sur zulässig. QUITARD (l. c. p. 33) sagt, hierüber gebe es keine bestimmte ɨgel, das Ohr allein müsse darüber entscheiden.

nichts auszusetzen, da die Tonsylben in der Cäsur durch keinen Zusammenstoss mit starken Tonsylben gedämpft sind. Die angeführten Beispiele lassen nun auch klar die Ausnahmestellung zweisylbiger Wörter der erwähnten Art übersehen, dieselben können durch keine vorhergehende starke Tonsylbe gedämpft werden, was bei den einsylbigen meist eintrifft, und daher sind natürlich die von QUICHERAT als correct bezeichneten Verse

Si toutefois, *après* || ce coup mortel du sort . . .
Aimer la gloire *autant* || que je l'aimai moi-même . . .

in der That tadellos (vergleiche S. 48 und 49). Wenn dagegen die zweisylbigen Präpositionen, Conjunctionen oder Adverbien durch eine ihnen unmittelbar folgende Tonsylbe gedämpft werden, so wird natürlich auch die Cäsur schlecht, wie z. B. in folgendem auch von QUICHERAT gerügten Verse:

Lorsque je vois, *parmi* || *tant d'hommes* différents.

II. Das Gebot der syntaktischen Pause am Versschluss oder das Verbot des Enjambement.

(127) Das Gebot der syntaktischen Pause am Versschluss ist dahin definirt worden, dass ein für den Sinn eines Verses unentbehrlicher Satztheil nicht in den nächstfolgenden Vers verschoben werden darf, wofern dieser Satztheil nicht an sich oder durch Ergänzungen den ganzen folgenden Vers ausfüllt. Oder wie man auch sagen kann, der Sinn eines Verses durfte nicht im Beginn des folgenden Verses abschliessen. Hiernach waren z. B. folgende Verse fehlerhaft*):

C'était votre nourrice, elle vous ramena,
Suivit exactement l'ordre que lui donna
Votre père.
Quel que soit votre ami, sachez que mutuelle
Doit être l'amitié!

*) QUITARD's Citate l. c. p. 60 u. 61.

Dagegen waren die Verse

Oui, j'accorde qu' Auguste a droit de conserver
L'empire où sa vertu l'a fait seule arriver

ler

Songez combien de fois vous m'avez reproché
Un silence témoin de mon trouble caché

rrect, weil die Ergänzungen der verschobenen Satztheile *L'empire* d *Un silence* den ganzen Vers füllten.

Derartige Verschiebungen wurden in der französischen Vers- ıre mit dem „barbarischen"*) Worte *Enjambement* bezeichnet d als schwere Fehler gegen die Versform für alle längeren rse, zum mindesten für den Alexandriner in den ernsten Gat- ıgen der Dichtung, verfehmt. RONSARD verurtheilte die Enjambe- ıts in seiner Jugend, kam aber später durch das Beispiel der iechen und Römer zu anderer Ansicht. MALHERBE und seinem wunderer und Schüler (BANVILLE sagt einmal seinem „Henkers- echte") BOILEAU war es vorbehalten, auch die Fessel des En- ıbement den französischen Dichtern anzulegen. In seinen be- ınnten Randbemerkungen zu den Werken von DES PORTES setzt ALHERBE zu den Versen

O grand Démon volant, arrête la meurtrière
Qui fuit devant mes pas; car pour moi je ne puis,
Ma course est trop tardive, et plus je la poursuis,
Et plus elle s'avance en me laissant derrière.

ə tadelnde Note: „Der erste Vers vollendet seinen Sinn mit der ilfte des zweiten und der zweite mit der Hälfte des dritten," zu SAINTE-BEUVE bemerkt: „Darin liegt für uns nichts entsetz- hes und wir ziehen im Gegentheil diesen schmiegsamen und ɔrochenen Gang der Alexandriner ihrem zweizeiligen Aufmarsch, : sie Infanteristen auf der Parade gleichen lässt, vor."**) Bevor : indessen auf die Gründe, welche für und wider das Enjambe- nt vorgebracht worden sind, eingehen, haben wir noch die Aus- ımen anzuführen, in welchen das Enjambement statthaft war.

*) GRAMONT's Ausdruck. L. c. p. 60.
**) SAINTE-BEUVE, l. c. p. 154.

Dass man es in Lustspielen, Gelegenheitsgedichten, Sinnsprüchen u. s. w. durchgehen liess, ist schon angedeutet worden. In den ernsten Gattungen war es in folgenden Fällen erlaubt:

1) Wenn nach dem verschobenen Satztheil der Gedanke plötzlich abgebrochen wird. Dies tritt ein

a) Wenn die dramatische Rede dadurch abgebrochen wird, dass eine andere Person auftritt oder das Wort ergreift. So sagt Klytämnestra in der Iphigenie von RACINE (Act III, Scene II), indem sie in Gedanken zu ihrer Tochter spricht:

> Le ciel te donne Achille; et ma joie est extrême
> *De t'entendre nommer* . . . Mais le voici lui-même.

und nun tritt Achilles auf. In der Phädra desselben Dichters ruft Aricia aus (Act II, Scene I)

> Hyppolyte aimerait! par quel bonheur extrême
> *Aurais-je pu fléchir* . . .

und Ismene fällt ihr ins Wort:

> Vous l'entendrez lui-même.

b) In fortlaufender dramatischer Rede, wenn die sprechende Person in leidenschaftlicher Erregung von einem Gedanken zum anderen überspringt oder einen Gedanken, den sie zu äussern begonnen, nicht vollenden mag. So ruft Klytämnestra, der man die Tochter zum Opfertode entreissen will, in leidenschaftlichem Schmerze:

> Mon corps sera plutôt séparé de mon âme,
> *Que je souffre jamais* . . . Ah, ma fille!
> RACINE, IPHIGÉNIE, ACTE V, SCÈNE III.

und Agrippina sagt bei RACINE im Britannicus (Acte IV, Scène II):

> J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée
> Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
> *Qui depuis* . . . Rome alors estimait leurs vertus.

2) Das Enjambement ist nicht nur gestattet, sondern wird zur dichterischen Schönheit, wenn es dazu dient einen Gedanken hervorzuheben, wie in den Versen von RACINE

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte: Calchas, qui l'attend en ces lieux,
Fera taire nos pleurs, fera parler les dieux.
RACINE, IPHIGÉNIE, ACTE I, SCÈNE I.

oder wenn es der sprachlichen Tonmalerei dient wie in den oft angeführten Versen von DELILLE

Soudain le mont liquide, élevé dans les airs
Retombe. Un noir limon bouillonne au fond des mers.

Hier wird der plötzliche Fall der Wassermasse nachgeahmt, während in folgenden Versen von ANDRÉ CHÉNIER die Plötzlichkeit und die Schnelligkeit der Flucht eines Hirsches geschildert wird:

L'animal, pour tromper leur course suspendue,
Bondit, s'écarte, fuit, et la trace est perdue.

Die Schriftsteller über Verslehre, welche das Verbot des Enjambement aufrecht erhalten wissen wollen, von RICHELET an bis auf QUICHERAT und QUITARD herunter, begründen ihre Vorschrift damit, dass das Enjambement den Reim abschwäche oder vernichte, durch welchen ein französischer Vers erst zum Verse werde. Wenn in der That nur der Reim und die bestimmte Sylbenanzahl den französischen Vers von einer Zeile Prosa unterschiede, so würde dieser Begründung volles Gewicht beizumessen sein. Wir haben aber in den früheren Abschnitten bereits so ausführlich den rhythmischen Bau französischer Verse entwickelt, dass wir hier nur zu wiederholen brauchen, dass der harmonische Wechsel betonter und unbetonter Sylben einen mindestens eben so grossen Antheil an der Wirkung des französischen Verses besitzt als der Reim (die bestimmte Sylbenanzahl und der Wechsel der Betonungen hängen gegenseitig von einander ab). GRAMONT ruft der erwähnten Begründung gegenüber erstaunt aus*): „Wie konnte man nicht bemerken, dass ein Vers, auch wenn er vereinzelt auftritt, noch ein Vers bleibt und dass, wenn ein solcher mitten in der Prosa vorkommt, das Ohr ihn sofort unterscheidet, ohne dass es durch den Reim davon benachrichtigt zu werden braucht? Oder wer würde etwa folgende Sätze für Zeilen Prosa halten:

*) L. c. p. 65 u. 66.

Sa main errante suit l'éclat de leurs couleurs.
A. Chénier.

Que son soleil soit doux, que son ciel soit d'azur!
A. de Lamartine.

Platon les guide en vain dans leurs cavernes sombres.
Sainte-Beuve.

Ce sont de francs chasseurs qui courent la campagne.
Auguste Barbier.

Heureux le toit caché dans l'ombre et vert de mousse!
V. de Leprade.

Der Satzbau aller dieser Verse ist der denkbar einfachste und schmuckloseste. Ihr Ausdruck enthält nichts, was in Prosa ungewöhnlich erschiene. Es bliebe somit nur die Anzahl von zwölf Sylben übrig, in denen er enthalten ist, und welche nach Richelet und den übrigen Prosodisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts den ganzen Unterschied von Zeilen in Prosa, welche denselben Inhalt mit weniger oder mehr Sylben wiedergeben, ausmachen würde. Das sollte wirklich alles sein, was der französische Vers für sich selbst genommen an unterscheidenden Kennzeichen besitzt?"

Wie eingewurzelt indessen die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit des überlieferten Verbotes war, das zeigt der drastische Bericht, den Th. Gautier über die erste Vorstellung des *Hernani* von V. Hugo giebt*). In diesem Drama sprach (1830, 25. Februar) zum ersten Male (wenn man von der Vorstellung des Shakespeare-schen *Othello* in A. de Vigny's Uebersetzung absieht) der moderne Vers von der Bühne des Théâtre-Français herab zum Publicum, welches in zwei erbitterte Parteien, in Classiker und Romantiker, getheilt sich wohl bewusst war, dass eine Schlacht zwischen zwei principiellen Gegensätzen der Kunst geschlagen werden sollte. Gleich bei den ersten Worten von Dona Josefa Duarte, welche das Pochen an der Geheimthür vernimmt, das den von ihrer Herrin erwarteten Geliebten ankündigen soll:

*) *Histoire du Romantisme* p. 109—114.

Serait-ce déjà lui? — C'est bien à l'escalier
Dérobé —

ı der Streit los. Das rücksichtslose Enjambement des Wortes ‹é schien ein Nasenstüber, den man dem Classicismus gab, hn zum Duell herauszufordern. „Wie, ist die Orgie schon lem ersten Worte so weit? Man zerbricht die Verse und wirft ım Fenster hinaus!“ meinte ein classischer Bewunderer Vol-ɛ's mit dem nachsichtigen Lächeln, welches der Weisheit für Narrheit geziemt. „Aber das ist keine Nachlässigkeit, das ist Schönheit,“ versetzte ein Romantiker.

„C'est bien à l'escalier
Dérobé.

n Sie nicht, dass dieses Wort *dérobé,* welches verschoben gleichsam ausserhalb des Verses abgebrochen dasteht, bewun-ngswürdig die Treppe der Liebe und des Geheimnisses malt, hre Windung in die Mauer des Ritterschlosses senkt? Welche lerbare architektonische Kenntniss, welche Empfindung für die t des sechzehnten Jahrhunderts, welches tiefe Verständniss eine ganze Civilisation!“ In dieser komischen Weise über-ı sich die Gegensätze in unbedeutenden Kleinigkeiten, welche ɔ nicht mehr auffallen. Wenn man allerdings Quicherat's hnitt über das Enjambement liest*), so möchte man glauben, das drakonische Verbot noch in aller Kraft besteht. Denn ecretirt folgende „Allgemeine Bemerkung“: „Die Regel des mbement ist eine Grundregel, welche wie der Reim mit dem ·sten Wesen unseres Verssystems zusammenhängt. Wie La ɔe richtig empfunden hat, können unsere Verse nicht enjam-ı, weil sie reimen; und da der Reim eine der ersten Bedin-en unserer Dichtung ist, so ist alles, was dazu angelegt ist, verschwinden zu lassen, ein wirklicher Widersinn.“ Und dazu er die Anmerkung, welche ganz nach den verbitterten Clas-n von 1830 schmeckt: „Die Literatur des neunzehnten Jahr-

*) L. c. Chapitre VI p. 66—71.

hunderts musste für alle erdenklichen Zügellosigkeiten bestimmt sein, wenn das Enjambement wagen durfte heutzutage wiederzuerscheinen. Einige vor wenigen Jahren gemachte Versuche, dieses einem schimpflichen Rückschritt huldigende System hervorzusuchen und wieder einzuführen, sind so unglücklich gewesen, dass sie nicht scheinen sich wiederholen zu wollen. Bemerken wir beiläufig, dass es bei den in Rede stehenden Schriftstellern der Gipfel der Lächerlichkeit war mit grosser Mühe bei ihrem Enjambiren reiche Reime zu verwenden. Sie glichen einem Mann, der die Sucht hätte prachtvolle Möbel zu kaufen und der sie ausdrücklich an einen Ort stellte, wo sie Niemand sehen kann." Darauf kann man QUICHERAT erwidern, dass die reichen Reime gar kein so thörichtes Mittel sind, um den Reim dem Ohre durch eindringlicheren Klang gerade dann zu erhalten, wenn nach ihm keine Pause des Sinnes eintritt; übrigens meinen wir, dass eine etwas stärkere Betonung der reimenden Sylben hinreicht, um ihre Klangwirkung in jedem Falle auch bei Enjambements zu sichern. QUICHERAT schrieb die angeführten Worte 1838 und liess sie 1850 stehen; nachdem wiederum achtundzwanzig Jahre verflossen sind, ohne dass das schimpfliche System der Enjambements verschwunden ist, wäre es interessant zu erfahren, ob QUICHERAT auch heute noch diese Worte wieder abdrucken lassen würde, derselbe QUICHERAT, der nach SCOPPA zuerst auf die Rolle der Tonsylben in französischen Versen so richtig hingewiesen hat? Sieht man übrigens ganz genau zu, so meint auch QUICHERAT seine Verdammung des Enjambement nicht so kategorisch, wie es zunächst scheinen könnte. Er nimmt nämlich die Definition des Enjambement bedeutend enger als sie MALHERBE nimmt und als sie RICHELET mit den Worten giebt: „Es ist nicht erlaubt eine Satzperiode oder ein Glied derselben vor dem Ende des Verses zu schliessen, wenn diese Satzperiode oder dieses Satzglied im vorhergehenden Vers ihren Anfang haben." QUICHERAT versteht unter Enjambement nur die Verschiebung eines ganz unselbstständigen Theiles eines Satzes oder Satzgliedes, aber nicht die Verschiebung eines selbstständigen (kleinen) Satzgliedes, was man freilich erst aus den Anfangssätzen seiner Bemerkungen über die Verwendung des En-

nbement zur Tonmalerei entnehmen kann.*) Bei ihm enthalten
o die von uns S. 443 angeführten Verse von RACINE

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte: Calchas, qui l'attend en ces lieux,
Fera taire nos pleurs, fera parler les dieux.

in Enjambement, sondern nur *un petit membre de phrase isolé, ant son sujet*; als Enjambements führt er nur an Beispiele, wie

Viens, descends, arme-toi; que la foudre enflammée
Frappe, écrase sous mes yeux leur sacrilége armée.

VOLTAIRE.

Je répondrai, madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

RACINE.

ıd zwar beide als Enjambements, welche die poëtische Schön-
.t durch Hervorhebung des verschobenen Satztheiles erhöhen).

Wenn auf dem Gebiete der Kunst sich neue Anschauungen
hn brechen, so verfallen die Vertreter derselben häufig in den
hler, dieselben einseitig über das Mass hinaus zu verfolgen.
es hat auch die romantische Schule bei ihrer Verwerfung der
en Regeln und nicht am wenigsten bei der Wiederaufnahme des
jambement gethan; sie hat auch die Uebertreibung zuweilen
sichtlich ins Feld geführt, dem Grundsatze getreu, dass es oft
ıg ist mehr zu fordern als man erreichen will, und es sind da-
r viele schlechte Verse mit Enjambements gemacht worden. Im
unde beweist dies nichts weiter, als dass man bei der Verwen-
ng des Enjambement eben so wie bei der aller anderen dich-
ıischen Formmittel Geschmack besitzen muss. Im Deutschen ist
e Zulässigkeit von Enjambements nie bestritten worden und doch
nnen sie mitunter recht befremdend wirken, wie z. B. in folgen-
n Versen von H. LINGG:

Wild umher, gleich im Dickicht zerstreuten
Waldblumen sind die Gaben
Uns Menschen versteckt. Es deuten,

*) L. c. Chap. XIII, § 6.

Welchen Pfad wir zu wandeln haben,
Wo der Himmel uns Glück erkor,
Lichtelfen mit weisser Hand
Stillwinkend im Schatten hervor.

Verse, welche fortwährend enjambiren, würden eben so unerträglich eintönig werden, wie solche, die fortwährend ihren Sinn mit dem Verse enden und nur die geschickte Vermischung beider Arten der syntaktischen Versverbindung wird der in Alexandrinern einherschreitenden Periode den Eindruck der Lebendigkeit und der Harmonie zugleich sichern. Es ist bekannt, dass die syntaktische Cäsur und das Verbot des Enjambement die französischen Alexandriner schliesslich im achtzehnten Jahrhundert zu einer Eintönigkeit des Ganges geführt hatten, die A. DE MUSSET nicht mit Unrecht zu dem Vergleich hinreisst:

Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.

Man nehme z. B. VOLTAIRE's Verse, mit denen die Schilderung von Coligny's Tod in der *Henriade* anhebt:

Cependant tout s'apprête, || et l'heure est arrivée
Qu'au fatal dénoûment || la reine a réservée. —
Le signal est donné || sans tumulte et sans bruit. —
C'était à la faveur || des ombres de la nuit. —
De ce mois malheureux || l'inégale courrière
Semblait cacher d'effroi || sa tremblante courrière. —
Coligny languissait || dans les bras du repos,
Et le sommeil trompeur || lui versait ses pavots. —

Nach zwei Versen endet der erste Satz; nach dem dritten ist wieder der Satz zu Ende und der vierte Vers bildet abermals einen Satz. Dann bildet der fünfte und sechste Vers und ebenso der siebente und achte einen Satz. Man vergleiche diese auseinanderfallenden Versreihen, welche eine epische Schilderung einleiten, mit der auf S. 2 angeführten Strophe von LECONTE DE LISLE, die gleichfalls die Exposition einer epischen Schilderung giebt, und man wird den ungeheuren Abstand empfinden. Man nehme die darauf folgende Strophe von LECONTE DE LISLE, welche die Erzählung fortführt:

Au faîte du cap noir sous qui la mer s'enfonce,
La fille d'Angantyr que nul bras n'a vengé
Et qui, dans le sol creux, gît d'un tertre chargé,
Hervor, le sein meurtri par la pierre et la ronce,
Trouble de ses clameurs le héros égorgé.

d man wird zugeben, dass VOLTAIRE's Verse kläglich abfallen gen den kühnen und gewaltigen Schritt dieser modernen Alexan- ner, welche fünf Verse zu einem rhythmischen Satze zusammen- sen, dessen Subject im zweiten Verse auftritt und im vierten rse wiederholt wird, um erst im fünften die Schilderung seiner ätigkeit zu finden.

(128) Der Schluss eines Satzes ist in dem Falle, wo er in Innere des Verses fällt, mit dem Namen Schnitt (*coupe*) be- hnet worden. Nimmt man die Beispiele für das Enjambement ylbiger Wörter hinzu, so führt QUICHERAT Beispiele für wir- gsvolle und schöne syntaktische Einschnitte nach allen Sylben Alexandriners mit Ausnahme der fünften, siebenten und elften be an*). In der That müssten syntaktische Einschnitte vor den annten Sylben einen Tonsylbenstoss vor der Cäsur oder dem me herbeiführen, wodurch sich ihr Verbot erklärt. Die von CHERAT gerühmten Eigenschaften aller dieser Schnitte kommen fach darauf zurück, dass die dichterische Periode dann am ein- glichsten wirkt, wenn sie das den Sinn entscheidende oder das onders malerische Wort an den Schluss des Satzes stellt. Es mit diesen besonders ausgezeichneten Schnitten dasselbe wie den kleinen Versen, in welchen sich nach vorhergehenden län- en Versen auf einmal der zur Wirkung bestimmte Gedanke dichtet (vergl. Artikel 95), und es ist klar, dass sich besondere geln über solche Satzeinschnitte nicht aufstellen lassen. Folgende ispiele führen die verschiedenen Satzpausen im Inneren des exandriners vor:

*) L. c. Chap. XIII, § 5 et 6.

Satzpause nach der ersten Sylbe:

. . . . . Vos invisibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains,
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... — Votre fils, | seigneur, || me défend | de poursuivre.
RACINE, PHÈDRE V, 3.

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince? — Aurais-je perdu || tout le soin | de ma gloire?
Id., ib., II, 5.

Satzpause nach der zweiten Sylbe:

Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi. — | Je vous | dirai || peut-être quel|que jour
Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour,
Prodigués pour ma vie en naissant condamnée,
M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée . . .
VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE I.

Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur:
J'aime. — Ne pen|se pas || qu'au moment | que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même . . .
RACINE, PHÈDRE II, 5.

Satzpause nach der dritten Sylbe:

. , . Et maintenant, ô jours,
Allez, accomplissez votre rapide cours!
Dans la joie ou les pleurs, montez, rumeurs suprêmes,
Rires des Dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes!
O souffles de la vie immense, ô bruits sacrés,
Hâtez-vous: — | l'heure est proche || où vous | vous éteindrez!
LECONTE DE LISLE, LA LÉGENDE DES NORNES.

. . . Quel homme au monde aurait donc résisté?
Je l'aime! Est-ce folie ou raison? je l'ignore.
Je l'ai|me! — Tout est là; || que vous | dirai|-je encore?
H. DE BORNIER, LA FILLE DE ROLAND II, 2.

Satzpause nach der vierten Sylbe:

Louis, quand vous irez, dans un de vos voyages,
Voir Bordeaux, Pau, Bayonne et ses charmants rivages,
Toulouse la romaine, où dans des jours meilleurs
J'ai cueilli tout enfant la poésie en fleurs,
Passez | par Blois. — | Et là, | bien volontiers | sans doute,
Laissez dans le logis vos compagnons de route . . .

VICTOR HUGO, LES FEUILLES D'AUTOMNE II.

Courage! . . . le pain manque et le jour va finir;
Courage! . . . Et vous, leviers, sous le pied qui vous guide
Montez et descendez. Toi, navette rapide,
Fais ton devoir. — | Les fils || se croi|sent mi|lle fois,
L'étoffe s'épaissit sur le rouleau de bois . . .

A. THEURIET, LES ARAIGNÉES I.

Le jeune homme tressaille à sa vue, et leurs yeux
Se rencon|trent; — tous deux, || tristes, silencieux,
Échangent un regard . . .

A. THEURIET, SYLVINE IV.

Satzpause nach der Cäsur.

Le feu | fut sans | *pitié.* — || Pas un | des condamnés
Ne put fuir de ces murs brulants et calcinés.

VICTOR HUGO, LE FEU DU CIEL X.

Satzpause nach der achten Sylbe:

Peut-ê|tre n'a-|t-on pas || *sommeil.* — | Et quand | la pluie
Filtre jusques à vous, l'on a froid, l'on s'ennuie
Dans sa fosse tout seul.

TH. GAUTIER, LA COMÉDIE DE LA MORT.

Satzpause nach der neunten Sylbe:

Avant la mort, grande ombre, accorde-moi la paix,
Suis-je donc | condamné || pour *jamais?* — | Pour jamais!
Répondit une voix . . .

H. DE BORNIER, LA FILLE DE ROLAND I, 1.

Cinq pieds | de long | sur deux || de *lar|ge*. — La | mesure
Est prise exactement . . .

TH. GAUTIER, LA COMÉDIE DE LA MORT.

Satzpause nach der zehnten Sylbe:

J'ai lavé | de mes mains || leurs pieds | *poudreux*. — Et vous
Plus belles que le chœur des jeunes Atlantides,
Alors qu'ils vous verront d'un œil terrible et doux,
Saluez ces martyrs, ô mes Cariatides!

TH. DE BANVILLE, LES CARIATIDES.

Cette fois il l'évite, il bondit, il se baisse,
Passe sous Durandal, || se *relè|ve* . . . — C'est bien!
Au défaut du haubert il frappe le païen . . .

H. DE BORNIER, LA FILLE DE ROLAND III, 5.

Je viens percer un cœur que j'adore, qui m'aime.
Et pourquoi | le percer? || Qui *l'ordo|nne?* — Moi-même.

RACINE, BÉRÉNICE IV, 4.

Bei diesen Beispielen wird man bemerken, dass es zwei verschiedene Arten von Pausen giebt, nämlich solche, die nach einer weiblichen nicht elidirten Sylbe eintreten, und solche, die nach einer Tonsylbe eintreten. Die ersteren allein (welche bei obiger Auswahl immer zuletzt gestellt sind) sind wirkliche Einschnitte des Satzschlusses in den Versfuss, während bei den letzteren Schluss des Satzes und Schluss des Versfusses zusammenfallen. Ein Einschnitt der ersteren Art kann sogar nach der elften Sylbe des Alexandriners eintreten, weil er keinen Tonsylbenstoss vor dem Reim zur Folge hat. Z. B.

J'abu|se sans | pudeur || du mot | *sua|ve*: j'aime.

TH. DE BANVILLE, LES BAISERS DE PIERRE.

Die Pausen nach der achten und zehnten Sylbe sind, wie QUICHERAT richtig bemerkt, die seltensten.

Es wurde bereits oben erwähnt, dass für Verse von weniger als zwölf Sylben das Verbot des Enjambement nicht in aller Strenge bestand. Zur Formulirung fester Regeln für solche Verse scheinen die Verslehren nicht gekommen zu sein, was kein Wun-

· ist, da bereits die Regeln für den Alexandriner durch die wankende Fassung des Begriffes „Enjambement“ wenig Schärfe itzen. Nach QUICHERAT ist dem zehnsylbigen Verse (mit Cäsur :h der vierten Sylbe) ein Enjambement von vier Sylben gestattet, es durch MAROT's und VOLTAIRE's Beispiel eingebürgert sei. ht- und siebensylbige Verse sollen dagegen nicht enjambiren l über Verse geringerer Sylbenanzahl schweigt derselbe Schriftller.*) Wenn man sich auf den Standpunkt derjenigen stellt, lche das Verbot des Enjambement mit der dadurch herbeiührten Schwächung des Reimes begründen, so wird man sagen ssen, dass ein Vers um so eher enjambiren darf, je kürzer er :d, da mit der Kürze des Verses die Wirkung des Reimes auf s Ohr zunimmt.

(129) Einerlei mit der Frage nach der Zulässigkeit gewisser jambements ist diejenige nach der Zulässigkeit schwacher Tonben im Reim. Präpositionen, Conjunctionen, verbundene Fürter u. s. w. wie z. B. *sur, chez, mais, ni, ton* in den Reim zu llen, verbietet sich im Französischen aus demselben Grunde, welchem auch im Deutschen im Allgemeinen nicht auf und, er, der u. s. w. gereimt wird, nämlich deswegen, weil der Reim ner auf einen dem Inhalt nach bedeutsamen Begriff des Verses en muss; denn ist dies nicht der Fall, so tritt die durch den ichklang hervorgebrachte akustische Auszeichnung in Widerch mit der geistigen Bedeutungslosigkeit des reimenden Wortes. serdem aber bewirkt im Französischen die Einsylbigkeit der sten hierher gehörigen Wortformen am Versende gewöhnlich n Tonsylbenstoss mit dem vorhergehenden Worte, wodurch Betonung gedämpft wird, so dass sie überhaupt nicht mehr Ende eines Versfusses, viel weniger noch dasjenige des ganzen

*) Doch ist das Verbot des Enjambement für acht- und siebensylbige se von QUICHERAT noch unbestimmter als beim Alexandriner ausgedrückt: mot de la rime ne doit pas être *étroitement uni* avec celui qui comce le vers suivant“ (L. c. p. 190). Das Non plus ultra von Unbestimmtt erreicht aber WEIGAND's Regel: „L'enjambement s'évite, *autant que sible*, dans les vers de huit, de sept et de six syllabes“ (L. c. p. 118).

Verses angeben können. Indessen können in komischen und satyrischen Gedichten z. B. in Parodien und Verspottungen von Tagesereignissen derartige Reime dem Dichter gerade zur Erzielung des lächerlichen Eindruckes dienlich sein. Dies ist z. B. in der von Th. de Banville geschaffenen Gattung der *„Odes funambulesques“**) der Fall, in denen die Sätze zuweilen Verrenkungen wie die Clowns vollführen und die tollkühnsten Enjambements zu burlesken Reimen der erwähnten Art führen. Wir führen dafür folgende Beispiele an**):

Die erste Scene der *Folies Nouvelles* von Banville beginnt damit, dass der „Bourgeois“ (für die Romantiker die Incarnation des Philisteriums), der in einem Garten zur Erde gestürzt ist, ausruft:

Au meurtre! épargnez un bourgeois! . . .
J'ai donné *contre*
Un mur, et j'ai cassé le verre de ma *montre!*
Mon chapeau défoncé s'est tout aplati *sur*
Ma tête. C'en est fait, je suis mort, à coup *sûr!*

Das Gedicht *La Tristesse d'Oscar*, dessen Strophe nach dem Muster von V. Hugo's *La Douleur du Pacha* (*Orientale* VII) gebaut ist, beginnt folgendermassen:

Jadis le bel Oscar, ce rival de *Lauzun*,
Du temps que son habit vert pomme était *dans un*
État difficile à décrire . . ,

und weiter heisst es in demselben Gedichte:

---

*) Banville's eigene Erklärung dieser Gattung lautet: „Les odes funambulesques sont des poëmes rigoureusement écrits en forme d'odes, dans lesquels l'élément bouffon est étroitement uni à l'élément lyrique et où, comme dans le genre lyrique pur, l'impression comique ou autre que l'ouvrier a voulu produire est toujours obtenue par des combinaisons de rime, par des effets harmoniques et par des sonorités particulières.“ Banville, *Odes funambulesques,* Ed. A. Lemerre, 1874, p. 331.

**) Dieselben sind den *Odes funambulesques* und den *Occidentales* (Ed. A. Lemerre, 1875) von Th. de Banville entnommen.

Du temps que son coachman, pâle comme un *navet,*
Se recourbait en plis tortueux, et *n'avait*
Plus de collet d'aucune sorte . . .

Le Critique en mal d'enfant findet man die Verse:

Danser toujours, pareil à Madame *Saqui!*
Sachez-le donc, ô Lune, o Muses, *c'est ça qui*
Me fait verdir comme de l'herbe!

der Schilderung des Petit-Crevé heisst es:

Il se fait habiller par Bonne
Et porte un stick céleste; *mais*
Il marivaude avec sa bonne
Et savoure cet affreux *mets!*

Et le soir, spectateur godiche,
Ce gandin, qu'on joue aux *Menus-*
Plaisirs, s'en va voir dans La Biche
De grands morceaux de femmes, — *nus.*

Ou bien tu cours où l'on ricane,
Divin Petit-Crevé, *car ton*
Bonheur est de montrer ta canne
Dans les théâtres de *carton!*

einer Schilderung des Theaters Le Gymnase steht die Strophe:

On y meurt tout de bon: la feuille de *vigne y*
Semblerait trop chaude, ô mon Ode!
Et tous les spectateurs de monsieur *Montigny*
Sont changés en bœufs à la mode.

I. Die Gebote syntaktischer Pausen nach Strophentheilen (syntaktische Strophencäsuren).

(130) Wenn man die Theorie der französischen Strophe, wie es gethan, auf die Verkettung der Reime gründet, so macht man bei gewissen Strophen die Bemerkung, dass syntaktische Pausen im Strophenineren an gewissen Stellen ungünstig wirken,

weil sie zu dem Zerfall der Strophe in einzelne Theile beitragen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man also für die erwähnten Strophen ein Verbot syntaktischer Pausen nach denjenigen Theilen, welche durch den Reim mit den übrigen Theilen nicht mehr zusammenhängen, aufstellen — natürlich nicht als allgemein verbindliche Regel, sondern als eine einfache Vorschrift, deren durchschnittliche Beobachtung sich dem Dichter von selbst empfehlen wird. Statt solcher Pausenverbote, welche innerlich wohl begründet sind, wurden indessen mit MALHERBE Pausengebote eingeführt, welche die Bewegung der französischen Strophe vor allzugrosser Energie durch eine Art einförmiger Zwangsjacke bewahrten. Nicht für alle Strophenarten, wohl aber für die gebräuchlichsten, für die sechs- und die zehnzeilige Strophe, kam es hierüber zu einem völligen Beschluss. Eines Tages, als MALHERBE einem seiner Schüler, dem geistreichen MAYNARD, sechszeilige Stanzen vorlas, bemerkte dieser, dass es sich empfehlen würde eine Pause nach dem dritten Vers eintreten zu lassen; und ebenso in den zehnzeiligen Stanzen ausser der Pause nach dem vierten Verse*) eine weitere Pause nach dem siebenten. Ein so feiner Rathschlag wurde von MALHERBE sofort gebilligt, der sich ihm fügte und seinen Schüler jedenfalls um die Ehre ihn gegeben zu haben beneidete**).

Die sechszeilige Strophe, um die es sich hierbei handelt, hat das Schema *aabccb* = **d** + **q**'; sie neigt also, wenn auch schwach, zum Zerfall in eine Zweizeile und eine Vierzeile, so dass dieser Umstand eine öfter wiederkehrende Pause nach dem zweiten Verse untersagen wird. Sehr lehrreich sind in dieser Beziehung die Sechszeilen der Sonette, welche ganz besonders eine Verkettung der Zweizeile mit der Vierzeile durch den Inhalt erfordern, wenn nicht die Form des Gedichtes locker werden soll. Wie man sich an den im vorigen Abschnitt mitgetheilten Proben überzeugen kann, hängen die Zweizeilen mit den Vierzeilen in der That so

*) Diese Pause nach dem vierten Verse der zehnzeiligen Strophe ist nach QUICHERAT, der sich dabei auf MARMONTEL beruft, eine von jeher übliche.

**) SAINTE-BEUVE, *La Poésie française au XVIe siècle* p. 158.

zusammen, dass man beim Lesen keine Pause hinter den
izeilen eintreten lassen kann. Mit Ausnahme der Pause nach
Zweizeile wird also jede Pause im Innern der Sechszeile $\mathfrak{d} + \mathfrak{q}'$
haft sein, unter anderem auch die Pause von MAYNARD, welche
ırch ausgezeichnet ist, dass die Sechszeile durch sie in zwei
ettete und sich völlig entsprechende Dreizeilen gegliedert wird.
ɔr ist auch sie die gewöhnliche Pause im Sonett. Die Be-
ıng der Regel MAYNARD's wird also in der That die Strophe
ıonisch gliedern und hierin liegt die Berechtigung der Vor-
ft; nur die Ausschliesslichkeit derselben ist verderblich, zumal
sechszeilige Strophe noch durch ein anderes Mittel, nämlich
h die Besetzung des dritten und sechsten Verses mit einem
ɔichenden Masse in Dreizeilen gegliedert werden kann. Die
örmigkeit der gleichmässig nach dem dritten Verse eintreten-
Pause ist entschieden unschön: sie muss durch Strophen mit
ıren Pausen oder durch Strophen ohne jede Pause gemildert
len; denn auch Strophen der letzteren Art werden vereinzelt
ssig und von guter Wirkung sein, weil der Satz aus sechs
ɔen noch nicht so lang ist, um nicht in besonderen Fällen in
ɔn Ansatz durchlaufen zu werden.

Was von der Pause nach dem dritten Verse der Sechszeile
gt wurde, gilt auch von derjenigen nach dem siebenten Verse
Zehnzeile *ababccdeed* $= \mathfrak{q}' + (\mathfrak{d} + \mathfrak{q})$, da diese als Vierzeile
folgender Sechszeile erscheint. Entschieden fehlerhaft in dieser
ızeile wäre eine häufige Wiederkehr einer Pause nach dem
ɔen Verse verbunden mit einer weiteren Pause nach dem
ısten Verse, weil die Zehnzeile dann in Vierzeile, Zweizeile
Vierzeile zerfällt. Die Pause nach dem vierten Verse wird
naturgemäss verhältnissmässig oft einstellen, indem ein kür-
r Satz die Vorbereitung zu dem Hauptgegenstande der Strophe
ɔn wird: die Strophe stellt sich dann also in der That als
ımmensetzung einer Vierzeile mit einer Sechszeile dar, ein
ɜtand der ihr indessen nicht wesentlich schadet, da diese Zu-
mensetzung aus anderen Gründen in hohem Grade symmetrisch
(vergl. Seite 364).

IV. Das Gebot der syntaktischen Pause am Strophenschluss oder das Verbot des Strophenenjambement.

(131) Das Gebot, dass in einem Gedichte nach dem Schlusse jeder Strophe auch der Sinn vollständig seinen Abschluss finde, ist wie alle anderen Pausengebote keineswegs als allgemein verbindlich zu betrachten, wie denn auch QUICHERAT*) bereits hervorhebt, dass zwei auf einander folgende Strophen sehr wohl eine einzige Satzperiode bilden können, indem die eine Strophe z. B. den Vorder-, die andere den Nachsatz bildet, oder die eine Aufzählungen enthält, welche ein Bild der anderen ausmalen u. s. w. Im allgemeinen wird man indessen sagen dürfen, dass der Abschluss des Sinnes mit der Strophe die Regel, der entgegengesetzte Fall die Ausnahme ist. Dies gilt namentlich für längere Strophen. Nur die Vierzeilen können ihrer Kürze und ihres einfachen Baues wegen die Pause am Strophenschluss fast völlig entbehren und zeigen daher sehr häufig Enjambements**), die ihrem harmonischen Eindruck nicht den geringsten Abbruch thun. So rühmt z. B. SAINTE-BEUVE von folgenden Vierzeilen DU BELLAY's, welche von Strophenenjambements voll sind, die schmiegsame Flüssigkeit der dichterischen Periode, welche sich durch alle Krümmungen des Reimes mühelos abrollt und einherschlängelt***):

Ayant, après long désir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaisir
Que sa rigueur me dénie,

Je t'offre ces beaux œillets,
Vénus, je t'offre ces roses,
Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres closes

*) L. c. p. 273.

**) Bei den Dreizeilen versteht sich dies von selbst, da ihre gebräuchlichen Formen gar keine abgeschlossenen Strophen sind.

***) SAINTE-BEUVE, l. c. p. 60.

Que j'ai baisé par trois fois,
Marchant tout beau dessous l'ombre
De ce buisson que tu vois;
Et n'ai su passer ce nombre,

Pour ce que la mère étoit
Auprès de là, ce me semble,
Laquelle nous aguettoit:
De peur encore j'en tremble.

Or' je te donne ces fleurs;
Mais, si tu fais ma rebelle
Autant piteuse à mes pleurs
Comme à mes yeux elle est belle,

Un myrte je dédierai
Dessus les rives de Loire,
Et sur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire:

„Thenot, sur ce bord ici,
A Vénus sacre et ordonne
Ce myrte, et lui donne aussi
Ses troupeaux et sa personne."

OR HUGO, der bekanntlich die Aufzählungen aller Art
t, finden sich Vordersätze häufig, welche mehrere vier-
rophen der Art umspannen, dass jede Strophe mit der-
onjunction beginnt, so z. B. beginnen in den *Voix in-*
(XI) fünf auf einander folgende vierzeilige Strophen mit
ehe der Nachsatz eingeleitet wird; die Wiederholung
njunction zur Bildung einer langen Periode scheint der
Dichter überhaupt zu lieben, denn in den *Chants du*
? (XXIX) beginnt sie einmal sieben, in einem anderen
derselben Sammlung vier vierzeilige Strophen hinterein-
e der Nachsatz folgt. In dem Gedicht *Octobre* von ÉMILE
werden drei auf einander folgende Strophen, welche der
n der Fünfzeile angehören, ebenfalls dadurch verknüpft,
beiden ersten mit *Puisque* anhebenden den Vordersatz,

die dritte den Nachsatz bildet. Auch für andere Conjunctionen lassen sich leicht entsprechende Beispiele finden.

(132) Wir haben bereits in Artikel 126 darauf hingewiesen, dass die Sprache der neufranzösischen Dichtung bis zu André Chénier hin gewisse Abweichungen von der in Prosa vorgeschriebenen Wortfolge in so hohem Masse zeigt, dass dieselben als ein wesentliches Kennzeichen des älteren Verses erscheinen. Aus diesem Grunde wollen wir diese Abweichungen, die Inversionen, näher erörtern, obwohl sie genau genommen nicht in eine Verslehre, sondern in eine Grammatik des dichterischen Styls gehören.

Die im Vers erlaubten Inversionen, welche in der Prosa nicht gestattet oder doch in ihr ungewöhnlich sind, lassen sich, mit Ausnahme der Inversion des Beiwortes zum *Régime direct* aus der Vorschrift ableiten:

Die von Präpositionen abhängigen näheren Bestimmungen dürfen vor die sie regierenden Wörter gestellt werden.

Die hieraus sich ergebenden Einzelfälle lassen sich folgendermassen übersehen:

I. Nähere Bestimmungen eines Zeitwortes.

1) Das von der Präposition *de* abhängige Régime indirect eines Zeitwortes kann vor das Subject oder zwischen Subject und Zeitwort treten. Beispiele sind:

Et vain *d'un sort si triste* on veut les garantir.

Corneille.

Ma sœur *du fil fatal* eût armé votre main.

Racine.

2) Das von der Präposition *à* abhängige Régime indirect tritt vor das Subject, zwischen Subject und Zeitwort oder zwischen Hülfszeitwort und Participe passé. Beispiele:

A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Corneille.

Homère *aux grands exploits* anime les courages.

BOILEAU.

Il semble que pour plaire, instruit par la nature
Homère ait *à Vénus* dérobé sa ceinture.

Id.

3) Auch die von anderen Präpositionen abhängigen näheren Bestimmungen eines Zeitwortes oder eines ganzen Satzes (diese beiden Arten von Bestimmungen lassen sich nicht scharf trennen) können vor das Subject, zwischen Subject und Zeitwort und zwischen Hülfszeitwort und Participe passé treten. Beispiele:

Et vain *contre le Cid* un ministre se ligue:
Tout Paris *pour Chimène* a les yeux de Rodrigue.

BOILEAU.

Les stances *avec grâce* apprirent à tomber.

Id.

Un vieillard vénérable avait, *loin de la cour*,
Cherché la douce paix dans un obscur séjour.

(DE WAILLY'S Citat.)

II. Nähere Bestimmung eines Substantivs.

Die nähere Bestimmung eines Substantivs, welche den Genitiv ersetzt, tritt vor dieses Substantiv und kann daher je nach Umständen vor dem Subject, zwischen Subject und Zeitwort, sowie zwischen Hülfszeitwort und Participe passé stehen. Beispiele:

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer *d'un grand cœur* la vertu tout entière.

CORNEILLE.

D'Iphigénie encor je respecte le père.

RACINE.

Malherbe *d'un héros* peut vanter les exploits.

BOILEAU.

C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût *du labyrinthe* enseigné les détours.

Id.

Ist in Fall I oder II die nähere Bestimmung ein von *de* oder *à* abhängiger Infinitiv, so kann derselbe seinem Beziehungsworte ebenfalls vorangestellt werden, z. B.

A recevoir le monde on vous voit toujours prête.
MOLIÈRE.

De vous trouver ici je suis ravi, mon frère.
REGNARD.

doch wird von dieser Freiheit nur ein beschränkter Gebrauch gemacht*). Der von anderen Präpositionen abhängige Infinitiv hat bereits in der Prosa eine weitgehende Freiheit in der Stellung und behält dieselbe selbstverständlich auch in der dichterischen Sprache.

Es ist wichtig, die Fälle zu betrachten, in welchen die dichterische Wortstellung von der Prosa nicht abweichen darf.

1) Die Inversion des Subjectes darf nur unter denselben Bedingungen eintreten, in welchen sie auch in der Prosa eintreten kann, nur dass die Dichter solche auch der Prosa erlaubten Inversionen häufiger anwenden. Beispiele sind:

Dans l'enceinte sacrée en ce moment s'avance
Un jeune homme, un héros semblable aux immortels.
VOLTAIRE.

Die Inversion ist veranlasst durch die grosse Ausdehnung des Subjectes und durch die Voranstellung adverbialer Bestimmungen bei einem intransitiven Zeitwort.

Par vous aurait périt *le monstre de la Crète*.
RACINE.

Die Inversion ist neben der grösseren Ausdehnung des Subjectes durch den Charakter des Satzes als Ausrufesatz begründet.

Que tarde *Xipharès!* et d'où vient qu'il diffère
A seconder des vœux qu'autorise *son père!*
RACINE.

Diese Verse sind ein Beispiel für die Inversion des Subjectes im Ausrufesatz und im Relativsatz.

*) MÄTZNER, Französische Grammatik, 2. Auflage, p. 560.

Andere Inversionen des Subjectes, welche der alten französischen Sprache geläufig waren, wie z. B.

Bien me connaît *la prudente Cybèle.*

MAROT.

sind heute nicht mehr zulässig. Selbst der Vers von CORNEILLE

Rome à qui vient *ton bras* d'immoler mon amant,

in welchem das Subject des Relativsatzes zwischen dem Verbum und dem davon abhängigen Infinitiv steht, hat nach QUICHERAT's Urtheil für heutige Ohren etwas befremdendes. Eben so wenig darf das Subject eines passivischen Satzes zwischen das Hilfszeitwort *être* und das Participe passé treten, obwohl sich bei RACINE noch zwei Beispiele dieser Stellung finden, nämlich:

Quand sera *le voile arraché*
Qui sur tout l'univers jette une nuit si sombre?

ESTHER II, 9.

und

Sur qui sera d'abord *sa vengeance exercée?*

BAJAZET V, 1.

2) Die sogenannte *Inversion de l'attribut* d. h. die Voranstellung des zum Prädicate gehörigen Adjectivums oder Substantivums in Sätzen, wie

Les sept péchés que *mortels* on appelle.

VOLTAIRE.

Chaque castor agit: *commune* en est la tâche.

LA FONTAINE.

ist mit Ausnahme der wenigen auch in Prosa zulässigen Fälle*) nicht mehr erlaubt.

3) Die Inversion des *Régime direct* ist eben so wenig gestattet (die bekannten die persönlichen Fürwörter u. s. w. betreffenden Fälle, in denen sie auch in Prosa stattfinden muss, ausgenommen). Diese Inversion war bei den alten französischen Dichtern häufig, ist aber in CORNEILLE's Meisterwerken nicht mehr

*) Vergleiche über dieselben: MÄTZNER, Französische Grammatik, 2. Aufl., p. 552.

zu treffen; eben so wenig bei BOILEAU, RACINE und MOLIÈRE (ein einziges Beispiel in RACINE's erster Tragödie ausgenommen). Bei LA FONTAINE, der bekanntlich alterthümliche Wendungen liebt, kommen dagegen noch Beispiele wie das folgende vor:

Puis en autant de parts *le cerf* il dépeça.

Dagegen ist im Verse die Inversion des zu einem Régime direct gehörigen einfachen oder zusammengesetzten Beiwortes gestattet, wie folgende Beispiele zeigen:

Raide mort étendu sur la terre il le couche.
LA FONTAINE.

Pleurante après son char veux-tu que l'on me voie?
RACINE.

Que *tout chargé de fers* à mes yeux on l'entraîne.
VOLTAIRE.

Die in der alten französischen Sprache häufige Stellung des Régime direct zwischen Hülfszeitwort und Participe passé (wobei sich dann das Participe in Geschlecht und Zahl nach dem vorangehenden Régime direct richten muss) wie z. B.

Quelle honneur d'embrasser un homme dont l'épée
De toute ma famille *a la trame coupée.*
CORNEILLE, HORACE V, 3.

ist nicht mehr statthaft. Bei CORNEILLE kommt diese Inversion noch hier und da vor, bei MOLIÈRE nur in seinen ersten Werken, bei BOILEAU und RACINE findet sie sich nicht mehr. Nur wenige vereinzelte Beispiele kommen im achtzehnten Jahrhundert vor.

Die sämmtlichen vorher erwähnten Inversionen, welche der gewöhnlichen dichterischen Sprache nicht erlaubt sind, werden in dem absichtlich alterthümelnden „style marotique"*) angewendet.

Die Anwendung der Inversionen der von Präpositionen abhängigen näheren Bestimmungen unterliegt einigen Beschränkungen:

---

*) So genannt nach dem Dichter CLÉMENT MAROT.

1) Die Inversion ist fehlerhaft, wenn durch sie ein von einer osition regiertes Substantiv unmittelbar vor ein zweites tantiv tritt, welches in der gewöhnlichen Wortfolge ihm vorhen würde. So ist, wie La Harpe bemerkt, der Vers von IAN

Ceux qui louaient le plus *de son chant l'harmonie*

cht, während er fehlerlos klingt, wenn man setzt:

Tous ceux qui *de son chant* admiraient l'harmonie.

ılich würde der Vers

Il faut *à son pays* sacrifier sa vie

rhaft werden, wenn man schriebe

Il faut sacrifier *à son pays sa vie.*

ɛr Mangel tritt indessen nur ein, wenn die Substantive keine örter haben, so dass also die oben angeführten Verse von NEILLE

Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer *d'un grand cœur la vertu tout entière*

Anstoss sind.

2) Die Inversion darf nicht eine Präposition von dem von abhängigen Casus oder Infinitiv trennen. Hiernach bieten die e von Corneille

Malgré de nos destins *la rigueur* importune . . .
Pour de ce grand dessein *assurer* le succès . . .

piele einer harten und gezwungenen Inversion („*Inversion dure rcée*". La Harpe).

Eben so wenig dürfen zwei von Präpositionen regierte Bemungen, deren eine von der anderen abhängt, in einer ren als der logischen Wortfolge erscheinen. Der von La Harpe ehend besprochene Vers Voltaire's

Je n'ai pu *de mon fils* consentir *à la mort*

ıiernach fehlerhaft.

3) Die Inversion ist mangelhaft, wenn durch sie ein Subiv ohne Artikel, welches mit einem Verbum zu einem Begriff hmolzen ist, von diesem Verbum getrennt wird. Derartige

Redensarten, die bereits S. 438 erwähnten *phrases faites*, wie *avoir pitié, rendre raison, faire peur* u. s. w. dürfen durch die Inversion nicht zerrissen werden.

Die von RACINE angewendete Inversion

De mille autres secrets j'aurais *compte* à vous *rendre*

ist daher nicht nachahmungswerth.

4) Die Inversion ist mangelhaft, wenn sie zu Zweideutigkeiten Veranlassung giebt, wie z. B. in den Versen

A peine *de la cour* j'entrai dans la carrière.

VOLTAIRE.

La vertu *d'un cœur noble* est la marque certaine.

RACINE.

Als besonders kühn sind die Inversionen anzusehen, durch welche Satztheile, die einem Nebensatze angehören, in den Hauptsatz versetzt werden*). Trotz ihrer Kühnheit brauchen diese Inversionen der Deutlichkeit keinen Eintrag zu thun, wie folgende QUICHERAT entnommene Beispiele zeigen:

Je sais *des gens de cour* quelle est la politique.

CORNEILLE.

Dans un lâche sommeil crois-tu qu'*enseveli*
Achille aura pour elle impunément pâli?

RACINE.

Mais un auteur malin qui rit et qui fait rire
Dans ses plaisans accès qui se croit tout permis . . .

BOILEAU.

Cinna *dans son malheur* est de ceux qu'il faut suivre.

CORNEILLE.

Et sais-tu pas *pour lui* jusqu'où va mon ardeur?

MOLIÈRE.

Diese Art Inversionen, welche bei aller Freiheit der Wendung die Deutlichkeit des Ausdruckes nicht schädigen, sind nicht mit den

*) Dies ist das gemeinschaftliche Kennzeichen der zahlreichen Beispiele, die QUICHERAT anführt als „inversions *plus hardies et qui dérogent entièrement à la rigueur de la prose*, sans toutefois nuire à la clarté."

harten und gezwungenen Inversionen zu verwechseln, welche vorher erwähnt wurden.

(133) Die Ueberladung der älteren dichterischen Sprache mit Inversionen hängt, wie bereits früher hervorgehoben wurde, mit der Beobachtung der syntaktischen Pausen und dem Ausschluss einer Menge von Wörtern zusammen. Mit dem Fall des Pausensystems und mit der Zulassung fast des gesammten Wortvorrathes für den poetischen Ausdruck mussten nothwendig auch die Inversionen abnehmen, so dass bei BANVILLE, der in seinem *Petit traité* die Hyperbel zur grelleren Beleuchtung seiner Theorien mit Vorliebe verwendet, das Capitel über die Inversion folgendermassen abgehandelt wird:

De L'Inversion.

Il n'en faut jamais.

Damit ist er fertig. Zur Begründung dieser kategorischen Kürze fügt er allerdings hinzu, dass Niemand bevollmächtigt ist, den Pflug vor die Ochsen zu spannen, und dass Niemand darum, weil er in Versen schreibt, auch unfranzösisch oder unlogisch schreiben dürfe. Damit hat BANVILLE ganz gewiss recht und soweit die Inversionen dazu beigetragen haben, die dichterische Sprache unnatürlich, geziert und geschraubt zu machen, so weit wird ihre Anwendung zu untersagen sein. Anders meint es BANVILLE auch nicht; denn er selbst, wie die übrigen Romantiker, erlaubt sich in seinen Dichtungen sehr wohl die Inversion, freilich nur mit Mass. Mit Geschmack und mit Mass verwendet, kann die Inversion zur Schönheit des dichterischen Ausdruckes wesentlich beitragen; ihre Wirkung beruht dann darauf, dass sie den inhaltlich bedeutenden Satztheil durch die ungewöhnliche Voranstellung eindringlicher vorführt. Ob eine sonst erlaubte Inversion geschmackvoll ist oder nicht, wird ganz von dem besonderen Inhalte des Satzes, in dem sie sich findet, abhängen. Was für das dichterische Bild gilt, nämlich dass seine Bedeutsamkeit und sein Umfang sich nach dem Gedanken, den es versinnlichen soll, richten muss, das gilt eben so von der durch Satzstellung malenden Inversion. Einem gewöhnlichen Begriff steht die Inversion

schlecht und treffend führt GRAMONT an, dass in dem Vers

Du notaire Durand je vois venir la fille

die Inversion lächerlich sei, während die gleiche Inversion in den Versen von A. CHÉNIER

Tu gémis sur l'Ida, mourante, échevelée,
O reine, ô *de Minos* épouse désolée

schön erscheint.

Zwölfter Abschnitt.

Sylbenmischung.

(134) Neben der gesetzmässigen Anordnung einer bestimmten Anzahl betonter und unbetonter Sylben, welche die Grundlage des harmonisch gegliederten Tonfalles im französischen Verse bildet, trägt, wenn auch in zweiter Linie, noch ein anderes Element zum Wohllaut der gebundenen Rede bei. Dieses Element besteht in der richtigen Auswahl der Wörter nach ihrer Klangbeschaffenheit und in der glücklichen Mischung der einen Vers bildenden Wortsylben nach Weiche und Härte ihres Klanges. Wenn nun auch die Sylbenmischung im Verse nicht völlig durch Regeln bestimmt werden kann, weil das Ohr des Dichters die dem Einzelfalle entsprechende Klangfärbung finden muss, so giebt es doch einige allgemeine Grundsätze, die für dieselbe wesentlich massgebend erscheinen. Diese Grundsätze lassen sich folgendermassen aussprechen:

1. Die in einem und demselben Verse vorkommenden Laute müssen sich durch eine genügende Verschiedenheit des Klanges von einander abgliedern. Die übermässige Wiederholung gleich oder ähnlich tönender Laute erzeugt einen Missklang.

2. Die vocalischen Bestandtheile der einen Vers bildenden Laute müssen im allgemeinen mit den consonantischen gleichmässig wechseln. Das Aufeinandertreffen vocalischer Bestandtheile erzeugt unter Umständen einen als Hiatus bezeichneten Missklang.

3. Obwohl die zeitliche Klangdauer oder Quantität der französischen Wortsylben nicht durchweg deutliche Unterschiede für das Ohr hervorbringt, so sind doch die kürzesten Sylben d. h. die-

jenigen vom flüchtigsten Klange von den längsten d. h. von den am nachhaltigsten und vollsten tönenden Sylben so sehr verschieden, dass eine Vernachlässigung dieses Quantitätsunterschiedes der nach den beiden entgegengesetzten Richtungen hin am schärfsten charakterisirten Sylben nicht nur eine Klanghärte erzeugen, sondern sogar das Versmass völlig umstürzen kann.

Wiederholung gleicher Laute, Vocalstoss und starker Quantitätsunterschied der Verssylben sind also die drei Hauptfehler, welche den französischen Vers hart oder missklingend machen. Diese Fehler hören indessen auf Fehler zu sein und werden sogar zu besonderen Vorzügen, wenn die durch sie hervorgebrachte Einseitigkeit oder Härte des Klanges dem zu schildernden Inhalte entspricht. Namentlich kann die Wiederholung gleicher Laute und der Vocalstoss der Tonmalerei (*harmonie imitative*) dienstbar gemacht werden, indem der Sylbenklang einen zu schildernden Vorgang sinnlich nachahmt. Indem wir nachstehend die Sylbenmischung unter den erwähnten drei Gesichtspunkten näher betrachten, werden wir Gelegenheit haben diese nachahmende Tonmalerei an Beispielen zu verdeutlichen.

I. Wiederholung gleicher Laute.

(135) Es giebt Wortverbindungen, welche bereits in Prosa dem Ohre unangenehm sind und die man daher im Verse unbedingt vermeiden soll. So klingt z. B. *jusqu' à ce que* schleppend, weil darin auf vier Wortsylben drei Zischlaute und zwei *k*-Laute entfallen, in *en l'entendant parler* beleidigt die viermalige Wiederholung desselben Nasenlautes das Ohr; die Wiederholung der Zischlaute in den Frageformen *cherché-je?, mangé-je?* verletzt den Wohllaut, so dass dieselben auch schon in gewöhnlicher Rede durch die Umschreibungen *est-ce que je cherche?, est-ce que je mange?* ersetzt werden; eben so werden gewissen Frageformen, in denen das Zeitwort einsylbig ist, ihre Umschreibungen vorgezogen, so dass man die Formen *rends-je?, mens-je?, sers-je?, perds-je?* u. s. w. vermeidet, während andere derartige Formen wie *ai-je?,*

, *dois-je?, fais-je?, sais-je?, suis-je?, vais-je?, vois-je?* anstandslos gebraucht werden*). Die in Prosa wenig üb- Formen des Présent und Imparfait von *vaincre*, namentlich rmen *vaincs* und *vainc*, klingen auch im Verse auffallend *).

i sind in Frankreich Verse im Umlauf, welche, wie es , ausdrücklich dazu erdacht sind die Lächerlichkeit der holung gleich klingender Laute zu verdeutlichen. So z. B.

Ciel! si ceci se sait, ses soins sont sans succès

La vache paît en paix dans d'épais pâturages.

t ist auch der Vers, der VOLTAIRE in seinem Lustspiel : entschlüpft ist:

Non, il n'est rien que Nanine n'honore

r vom Dichter erst verbessert wurde, als ihn das Gelächter schauer auf die komische Alliteration aufmerksam gemacht Folgende Verse zeigen ähnliche, wenn auch nicht überall ke Klanghärten:

Préside à tout état où la loi t'autorise . . .
VOLTAIRE, A LA LIBERTÉ.

Gardez donc de donner ainsi que dans Clélie . . .
BOILEAU, ART POÉTIQUE III, 115.

Si son sage héros, toujours en oraison . . .
Id., ib. III, 213.

Que l'âme, ce flambeau souvent si ténébreux
Ou soit un de nos sens ou subsiste sans eux . . .
VOLTAIRE, LA LOI NATURELLE.

Ausser der Rücksicht auf den Wohlklang mag zum Ausschluss einimen auch der Umstand beigetragen haben, dass sie leicht Zweideu- veranlassen können. So klingt z. B. *rends-je* wie *range, mens-je ge, sers-je* wie *serge.*

Auch zur Vermeidung der Formen *vainc, vaincs* trägt vielleicht der l bei, dass die französische Sprache bereits mit gleich klingenden gesegnet ist (*vain, vin, vingt,* je *vins,* il *vint*), von denen obenein gularformen eines Zeitworts sind.

Tu détournes de moi ton *regard égaré* . . .
Id., Le Fanatisme III, 8.
Perce à peine un nuage épaissi sur mes yeux
Id., Alzire IV, 5.
De nous *mettre* à côté *du maître du tonnerre*
Et *de donner* en *dieux des ordres* à la *terre* . . .
Id., La Morale universelle.
Comment ce roi du monde et *si* noble et *si* sage
Subit-il si souvent un si rude esclavage? . . .
Id., Discours sur l'Homme.
Ne vit, ne *sut plus* rien, ne *put plus* rien savoir . . .
Boileau, Satires XII, 136.
Mène-*lui Lusignan*; *dis-lui* que je *lui* donne . . .
Voltaire, Zaire III, 1.
Que *suis-je, où suis-je, où* vais-*je et d'où suis-je* tiré? . . .
Id., Poème sur le Désastre de Lisbonne.

Als einen leichteren Verstoss hat man die Wiederholung der Schlusssylbe eines Wortes durch die Anfangssylbe des folgenden Wortes zu betrachten, wie dies z. B. in folgendem von Quicherat angeführten Verse zu bemerken ist:

Ils ont no*mmé Mé*rope, et j'ai rendu les armes . . .
Voltaire, Mérope II, 2.

Wenn durch die Wiederholung gewisser Sylben Reime oder Assonanzen an ungehörigen Stellen entstehen, so wird dadurch das Mass des Versbaues, in welchem der Reim den Schluss des Einzelverses angeben soll, verwischt. Derartige Gleichklänge, welche die Harmonie des Verses stören, sind der Gleichklang der Cäsur mit dem Versschluss (*vers léonins*), wie z. B. in dem später von Voltaire verbesserten Verse aus dem Anfang des *Oedipus*

Quel implacable *dieu* vous ramène en ces *lieux*

oder in dem Verse

Il tombe sur son *lit* sans chaleur et sans *vie* . . .
Racine, Britannicus V, 4.

Ferner der Gleichklang der Cäsuren zweier aufeinander folgender Verse, wie z. B.

Le secret est *d'abord* de plaire et de toucher:
Inventez des *ressorts* qui puissent m'attacher.
BOILEAU, ART POÉTIQUE III.

leichklang der Cäsur eines Verses mit dem Reime des vor-
enden oder folgenden Verses z. B.

Enfin, las d'appeler un sommeil qui le *fuit*,
Pour écarter de *lui* ces images funèbres, . . .
RACINE, ESTHER II, 1.

ar weniger störend als die vorher erwähnten Gleichklänge,
l aber auch besser vermieden.
mpfindlicher wird ein solcher Gleichklang, wenn er mit einem
rher erwähnten Gleichklänge zusammentrifft, wie z. B.:

Il perd le *sentiment*. Amis, le temps nous presse;
Ménageons les *moments* que ce transport nous laisse.
Sauvons-le. Nos efforts deviendraient *impuissants*
S'il reprenait ici sa rage avec ses *sens*.
RACINE, ANDROMAQUE V, 5.

ı ist natürlich auch der Reim zweier aufeinander fol-
r Füsse eines und desselben Verses dem Rhythmus schäd-
› dass z. B. folgende Verse tadelnswerth sind:

Elle sort | à ces *mots*. || Le *héros* | en prière . . ,
BOILEAU, LE LUTRIN VI, 121.

De vos frè|res *mourants* || *contemplant* | le naufrage . . .
VOLTAIRE, SUR LE DÉSASTRE DE LISBONNE.

36) Wir wollen nun an einigen Beispielen zeigen, wie die
holung gleicher Laute unter besonderen Umständen zu einem
e des Verses werden kann, indem sie sich zur Klangmalerei
ɛt.
› wird in den Versen

J'aime mieux Arioste et ses fables comiques
Que ces auteurs toujours froids et mélancoliques,
Qui dans *leur sombre humeur ce croiraient faire affront*,
Si les grâces jamais leur déridaient le front.
BOILEAU, ART POÉTIQUE III, 291.

durch die Häufung des Consonanten *r* in Sylben, die an sich schon sehr voll klingen, eine Härte erzeugt, welche die Rauheit eines anmuthlosen Styls treffend versinnlicht. Das Geräusch eines vom Gebirge herabfallenden Gewässers wird von La Fontaine meisterhaft in folgenden Versen wiedergegeben:

Avec grand bruit et grand fracas
Un *tor*rent *tom*bait des *montagnes*.
La Fontaine, Fables VIII, 23.

Hier wirkt im ersten Verse die Wiederholung des *r* mit vorhergehendem Consonanten und die Wiederkehr des Vocales *a* und im zweiten Verse die Wiederholung des *t* in Verbindung mit dem Vocal *o*. Gleichfalls die Wiederholung des *r* malt in dem Verse

Il s'est *r*ué cent fois con*tr*e des *r*ocs de fe*r* . . .
Leconte de Lisle, Les Rêves morts.

den gewaltsamen Anprall gegen unerschütterliche Felsen und in dem Verse

Le *fracas* des *ca*nons qui vomissent l'éclair
Th. Gautier, Le Champ de bataille.

ahmt die Wiederkehr des *a* und des *c* den Kanonendonner nach.

Für die Wiederholung des Zischlautes *s* zur Wiedergabe eines zischenden, pfeifenden Tones findet man fast in allen Verslehren die folgenden Verse angeführt:

Pour qui *s*ont *c*es *s*erpents qui *s*ifflent *s*ur vos têtes?
Racine, Andromaque V, 5.

La Discorde, à l'aspect d'un calme qui l'offense,
Fait *s*iffler *s*es *s*erpents, *s*'exc*i*te à la vengeance.
Boileau, Le Lutrin I, 41.

In dem ersten Verse Boileau's macht sich hierbei auch die vierfache Wiederkehr des *k*-Lautes bemerklich. Boileau hat bei seinem Vers offenbar Racine zum Vorbild genommen und Racine hat an der angeführten Stelle der *Andromaque* wiederum die Verse aus dem Orest des Euripides vor Augen gehabt:

Ὦ μῆτερ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι
Τὰς αἱματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας·
Αὗται γάρ, αὗται πλησίον φρώσκουσί μου.

Diese Verse hat Boileau in seiner Uebersetzung der Schrift des Longinus „Vom Erhabenen“ folgendermassen wiedergegeben, indem er gleichfalls die glückliche Ausdrucksweise Racine's benutzte*):

Mère cruelle, arrête, éloigne de mes yeux
Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux.
Ils viennent: je les vois; mon supplice s'apprête.
Quels horribles serpens leurs sifflent sur la tête!

Eine ähnliche Tonmalerei findet man in dem Verse

Le reptile *ass*oupi *s*e redre*ss*e en *s*ifflant.
Leconte de Lisle, La Légende des Nornes III.

In allen diesen Beispielen wird übrigens das zischende Geräusch nicht nur durch die Wiederholung des *s*, sondern durch die Wiederkehr der hellen Vocallaute *e* und *i* nachgeahmt. Ist der durch die Zischlaute versinnlichte Klang kein misstönender, so wird er durch die volleren Vocallaute *a* und *o* unterstützt, z. B.

Le pin*son*
Chante sa chanson.
Marq. de Belloy, Le Diamant noir.

La *cig*a*l*e cr*i*a*r*de
Qui *sonne sa chanson.*
Th. Gautier, Frisson.

Ueberhaupt eignet sich die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Vocallaute selbst ohne Wiederholung von Consonanten trefflich, um ein Geräusch wiederzugeben. Die *u*- und *ou*-Laute in Vermischung mit dem *i*-Laut versinnlichen ein verworrenes, dumpfes oder tiefes Geräusch. Z. B.

. . . L'assemblée en fo*u*le
Avec un *bruit* confu*s*, par les portes s'éco*u*le
Boileau, Le Lutrin I, 234.

Bei Leconte de Lisle ruft der todte Held aus dem Grabe der laut klagenden Tochter zu:

---

*) Boileau, *Traité du sublime*, chap. XIII.

Mais je ne *puis* dorm*ir si tu hur*les *tou*jours
LECONTE DE LISLE, L'ÉPÉE D'ANGANTYR.

Und eine ähnliche Klangmalerei zeigen die Verse

. . . Sais-tu ce qu'est un lâche?
Moins qu'un chien affamé qu*i hu*rle *sou*s les *cou*ps!
LECONTE DE LISLE, LE BARDE DE TEMRAH.

In den beiden letzten Beispielen wird die Klangmalerei allerdings auch durch den Hiatus unterstützt. Das eigenthümliche, tiefe Girren der Turteltaube wird in den Versen

Plaintive *tou*rterelle,
Qui r*oucou*les *tou*jours . . .
TH. GAUTIER, PLAINTIVE TOURTERELLE.

durch die Wiederholung des *ou* in weichen Sylben nachgeahmt. Die Folge der hellen Vocale *e* und *i* in Verbindung mit der vierfachen Wiederkehr des *k*-Lautes malt in den Versen

Et l'eau vive qui germe aux fissures des roches
Y fait tinter l'écho de son clair cliquetis.
LECONTE DE LISLE, LE BERNICA.

in vollendeter Weise den hellen Klang niederfallender Wassertropfen. In den Versen

Tout ému je *pou*sse la *por*te
Qui cède et geint sur ses pivots
TH. GAUTIER, LE CHATEAU DU SOUVENIR.

giebt die Alliteration des ersten Verses das gewaltsame Aufstossen des Thores und die Folge der *ä-*, *e-* und *i*-Laute des zweiten Verses das Knarren der verrosteten Angeln wieder. Dabei zeichnet der langsame jambische Rhythmus zugleich das langsame Nachgeben der Thorangeln*). DELILLE's Uebersetzung der *Georgica*

*) Wir haben in den ersten sechs Abschnitten dieses Buches die Rhythmik der Tonsylben so ausführlich behandelt, dass wir auf die nachahmende Tonmalerei des Rhythmus (z. B. durch langsamen jambischen oder durch schnellen anapästischen Tonfall, durch Tonsylbenstoss innerhalb eines Versfusses u. s. w.) hier nicht mehr einzugehen haben.

des Vergil enthält eine Menge durch Tonmalerei ausgezeichneter Verse. So wird z. B. der Vers

Tum ferri rigor, atque argutae lamina serrae

Verg., Georg I, 143

sehr glücklich durch

J'entends crier la dent de la lime mordante

wiedergegeben.

In den bisher angeführten Fällen ahmte die Wiederholung gleicher Laute ein Geräusch nach. Sie kann indessen auch zur Versinnlichung einer wiederholten Handlung oder zur Hervorkehrung aller Einzelheiten derselben dienen. So drückt der erste der Verse

Après qu'il ont brou*té*, *trotté*, fait *tous* ses *tours*,
Jeannot lapin retourne aux souterrains séjours.

La Fontaine, Fables VII, 16.

das Hin- und Hertappen des weidenden Kaninchens aus. Gautier malt das Gewimmel des Carnevals mit den Versen

Venise pour le bal s'habille,
De paillettes tout étoilé,
Scin*tille*, four*mille* et ba*bille*
Le carnaval bariolé.

Th. Gautier, Le Carnaval de Venise.

Eine ähnliche Wiederholung einer Verbalendung zur Tonmalerei findet man in den Versen:

Spahis, timariots, all*ez*, cour*ez*, j*étez* . . .

Victor Huog, Cri de guerre du Mufti.

Debout! March*ez*, cour*ez*, vol*ez*, plus loin, plus haut!

Leconte de Lisle, Ultra cœlos.

Die wiederholte Anstrengung des pflügenden Rindes giebt Boileau in den Versen

Le blé, pour se donner, sans peine ouvrant la terre,
N'attendait point qu'un bœuf pressé de l'aiguillon
Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

Boileau, Épîtres III, 60.

durch die Wiederholung des *a*-Lautes wieder, welche ausserdem

durch den langsamen jambischen Rhythmus des Halbverses unterstützt wird. Aehnlich sind die wiederholten vergeblichen Anstrengungen des Fuchses in dem Verse

Je vais, je viens, je me tra*v*aille

La Fontaine, Fables XI, 2.

gezeichnet. Die Wiederholung des Nasenlautes *on* in den Versen

Un jour, sur ses *long*s pieds, alloit je ne sais où,
Le H*éron* au *long* bec emmanché d'un *long* cou

La Fontaine, Fables VII, 4.

malt, vom Rhythmus unterstützt, die Länge des Reihers.

Auch Reime an ungehörigen Stellen können der Tonmalerei dienen. Das eintönige Ableiern eines Liedes ahmt Boileau in dem Verse

Lamen*tant* triste*ment* une chanson bacchique

Boileau, Satires III, 142.

nach und eine gleiche Wirkung mit demselben Mittel erreicht Gautier in dem Verse

Sur un *ton* mono*tone*
La bise hurle et *tonne*

Gautier, Frisson.

In den Versen

Appliqué sans relâche au soin de me *punir*,
Au comble des douleurs tu m'as fait *parvenir*.
Ta haine a pris *plaisir* à former ma misère;
J'étais né pour *servir* d'exemple à ta colère.

Racine, Andromaque V, 5.

unterstützt der Gleichklang der Cäsuren mit dem vorhergehenden Endreim den Ausdruck des Gefühles, welches den Orest bewegt*): ein derartiger Reim entspricht unter Umständen den Reimen, welche zuweilen die Blankverse des deutschen Dramas an besonders hervorragenden Stellen zu unterbrechen pflegen. Auch der Gleichklang oder die Aehnlichkeit aufeinander folgender männlicher oder weiblicher Reime, welche namentlich in Schlagreimen

*) Vergl. Quitard l. c. p. 131.

pönt sind (vergl. Seite 283), können der Tonmalerei dienen. ahmt die einförmige Wiederholung solcher Reime in der von ICHERAT angeführten Stelle aus RACINE

O mont de Sinaï, conserve la mémoire, . . .
Dis nous pourquoi ces feux et ces *éclairs*,
Ces torrens de fumée et ce bruit dans les *airs*,
Ces trompettes et ce *tonnerre:*
Venoit-il renverser l'ordre des élémens?
Sur ses antiques fondemens
Venoit-il ébranler la *terre*?

RACINE, ATHALIE I, 4.

Geräusch des Donners nach. Zu ähnlichem Zwecke ist der ichklang von Reimen auf *ère*, wie z. B. *fers, terre, airs, tonre, enfers, guerre, éclairs* auch von anderen Dichtern benutzt den. In folgenden Versen klingt zweimal hintereinander der bliche Reim dem folgenden männlichen gleich:

Parricide vengeur du meurtre de ton *père*,
Ton bras dégoutte-t-il du meurtre de ta *mère*?
Vois-tu des traits de sang et de spectres dans *l'air*
Au jour que font éclore et la foudre et *l'éclair?*
Vois-tu fuir devant toi la *terre* épou*vantée?*
Mar*cher* à tes cô*tés* ta *mère* ensan*glantée?*
Vois-tu d'affreux serpents de son front s'élan*cer*,
Et de leurs longs replis te ceindre et te pre*sser?* . . .

DE LA TOUCHE, IPHIGÉNIE EN TAURIDE III, 5.

n sieht, wie hier der wiederkehrende Gleichklang die Aufzähg der einzelnen Schreckensbilder, die den Orest verfolgen, verlicht. Aehnlich verfährt RACINE bei der Aufzählung der von t verhängten Ereignisse:

L'impie Achab détruit, et de son sang *trempé*
Le champ que par le meurtre il avoit *usurpé*;
Près de ce champ fatal Jézabel *immolée*,
Sous les pieds des chevaux cette reine *foulée*,
Dans son sang inhumain les chiens *désaltérés*,
Et de son corps hideux les membres *déchirés*.

RACINE, ATHALIE I, 1.

In gleicher Weise hat J. B. Rousseau in folgender Siebenzeile die Klangverwandtschaft männlicher und weiblicher Reime desselben Nasenlautes zur Tonmalerei verwerthet:

Mais de ces langues *diffamantes*
Dieu saura venger *l'innocent.*
Je le verrai, ce Dieu *puissant,*
Foudroyer leurs têtes *fumantes* —
Il vaincra ces lions *ardents,*
Et dans leurs gueules *écumantes*
Il plongera ses mains et brisera leurs *dents.*

II. Vocalstoss (Hiatus).

(137) Ein Hiatus d. h. ein Gähnlaut entsteht, sobald zwei durch keinen Consonanten getrennte Vocale so hintereinander auszusprechen sind, dass jeder von ihnen einer anderen Sylbe angehört. Man kann im Französischen zwei Arten des Hiatus unterscheiden:

1) Der Hiatus, welcher im Inneren eines und desselben Wortes durch das Aufeinandertreffen zweier sylbenbildender Vocale entsteht. Z. B. *cri-a, cri-er, cri-ait, di-amant, lou-ange, po-ète, sou-hait* u. s. w.

2) Der Hiatus, welcher zwischen zwei verschiedenen Wörtern entsteht:

a. Dadurch, dass ein Wort mit einem Vocal endet, während das folgende mit einem Vocal oder mit *h muette* beginnt. Z. B. *tu as, tu auras,* il *y a,* toi *qui es ..., si en* moi ..., *j'ai* obéi, j'ai voyag*é en ...,* où *est ...,* vérit*é a*bsolue, *loi u*niverselle u. s. w.; vr*ai h*onneur, li*eu hu*mide, t*oi hi*storien ..., u. s. w.

b. Dadurch, dass die weibliche Wortendung *-e,* der ein Vocal vorhergeht, vor dem Anfangsvocal (bez. *h muette*) eines folgenden Wortes elidirt wird. Z. B. *vie a*gréable, *joie e*xcessive, *rue ha*bitée, l'épé*e en*tre ses bras ..., u. s. w.

c. Dadurch, dass auf ein Wort, welches mit einem stummen und in der Aussprache nicht bindenden Consonanten schliesst, ein

mit einem Vocal oder mit *h muette* beginnendes Wort folgt. Z. B. *loup affamé, danger imprévu, usurier habile* u. s. w.

In Betreff dieses Hiatus, welcher verkleideter Hiatus (*hiatus déguisé*) genannt wird, verdienen folgende Fälle besondere Aufmerksamkeit:

α. Die Endconsonanten gewisser Wörter binden niemals, weder in der Umgangssprache noch in der Declamation. Dahin gehört das *b* in den Wörtern *plomb, applomb, surplomb;* das *p* in den Wörtern *camp, champ, loup, coup, galop, drap*; das *d* in *nid*; das *t* in den Wörtern *et, chant, gant, mendiant, le haut* (subst.), *héraut* u. s. w.; das *z* in *nez*.

β. In gewissen Fällen tritt die Bindung zwar nicht in der Umgangssprache, wohl aber in der Declamation ein. So bindet z. B. das *g* der Wörter *long, rang, sang* in der gewöhnlichen Rede nicht, wohl aber im Verse, in welchem man also z. B. *le sang innocent* ausspricht.

γ. Besondere Aufmerksamkeit für die Declamation erfordert der häufig vorkommende Consonant *r*: Das stumme *r* der Substantiva bindet niemals z. B. *clocher élevé, un cerisier en fleur;* der Vers:

Le save*tier* *a*lors en chantant l'éveillait.

La Fontaine, Fables VIII, 2.

enthält also nach der heutigen Aussprache einen Hiatus. Die Adjectiva mit stummem *r* binden zwar nicht in der Umgangssprache, wohl aber in der Declamation, sobald auf sie das zu ihnen gehörige Substantiv folgt. Also spricht man im Verse *un leger accident, le premier homme* u. s. w. Dieselben Adjectiva binden aber niemals, weder in gewöhnlicher noch in getragener Rede, sobald sie anders als vor dem zu ihnen gehörigen Substantiv stehen. Die Verbindungen *leger et doux, altier autant que brave,* u. s. w. enthalten einen Hiatus ebenso wie der Vers

Enfin Malherbe vint, et, le pre*mier* *en* France, . . .

Boileau, Art poétique I, 131.

Die Infinitive mit stummem *r* d. h. diejenigen der ersten Conjugation auf *-er* binden zwar nicht in der Umgangssprache, wohl aber in der Declamation.

δ. In Betreff der Nasenlaute auf *n* und *m* ist zu bemerken, dass oft die Bindung noch unangenehmer klingt als der Hiatus. Die Nasenlaute auf *m* binden daher niemals, z. B. *un nom illustre;* die Nasenlaute auf *n* binden nur in den Adjectiven und adjectivischen Pronoms, falls diese ihrem Beziehungswort unmittelbar vorangehen, z. B. *vain‿espoir, aucun‿auteur, un‿ami, mon‿ami, un‿intime‿ami.* Dagegen ohne Bindung *certain et indubitable, ancien et moderne.* Die Präposition *en* bindet, z. B. *en‿Angleterre*; das Pronon *on* ebenfalls, z. B. *on‿aime*; die Pronominalpartikel *en* bindet vor ihrem Verbum z. B. *nous en‿avons vendu,* aber nicht nach demselben z. B. *parlez-en au ministre.* Ebenso binden *bien* (sehr) und *rien* vor ihren Beziehungswörtern (Adjectiv, Particip, Infinitiv), z. B. *Je n'ai rien‿entendu, Il ne veut rien‿acheter, Il faut bien‿écrire, Une mode bien‿ancienne.* Dagegen ohne Bindung: *Il parlait bien et à propos, Elle n'a rien ou presque rien:* der Vers

N'offrez *rien au* lecteur que ce qui peut lui plaire
BOILEAU, ART POÉTIQUE I, 103.

enthält einen verkleideten Hiatus.

Auch merke man, dass die Substantiva, welche mit einem Nasenlaut auf *n* schliessen, niemals binden.

Es ist übrigens hervorzuheben, dass früher ohne Zweifel in der Dichtung in vielen Fällen gebunden wurde, in denen man heute die Bindung unterlässt; so trat z. B. früher zwischen *coup* und einigen Adjectiven die Bindung ein: *coup‿imprévu, coup‿extraordinaire,* während heute das *p* stumm ist*).

d. Dadurch, dass auf ein Wort ohne hörbaren consonantischen Auslaut ein mit *h aspirée* beginnendes Wort folgt. Z. B. *le héros, des héros, je hais, nous haïssons, j'ai honte, vous avez honte* u. s. w.

(138) Die Aussprache einer einen Hiatus bildenden Vocalfolge erfordert ein kürzeres oder längeres Offenstehen des Mundes, welches den Sprachorganen lästig werden kann; die Klangwirkung einer solchen Vocalfolge auf das Ohr ist nach Umständen verschieden.

*) LESAINT, l. c. p. 371.

1) Zwei gleiche Vocale sind für die Sprachorgane schwieriger von einander abzusetzen als zwei verschiedene Vocale; der Hiatus zwischen zwei gleichen Vocalen ist unter sonst gleichen Umständen härter als derjenige zwischen zwei verschiedenen Vocalen. Z. B. *Ba-al* härter als *idé-al*; *à Athènes* härter als *vérité absolue; tu hurles* härter als *tu aimes.*

2) Betrachtet man den durch die nämliche Vocalfolge gebildeten Hiatus in den Wörtern

*di-a*mant,
psalmo*di-a*,
har*di a*mant,

so bemerkt man, dass der Klang des *i-a* in dem ersten Worte sehr weich und wohllautend ist, dass dasselbe *i-a* in dem zweiten Worte weniger weich ist, ohne deshalb unangenehm zu klingen, während das *i-a* in *hardi amant* von einer abscheulichen, das Ohr beleidigenden Härte ist. Dies rührt daher, dass in *diamant* beide den Hiatus bildenden Vocale unbetont sind, dass dagegen in *psalmodia* der zweite, in *hardi amant* aber der erste der den Hiatus bildenden Vocale betont ist. Sind nämlich beide Vocale unbetont, so lassen sie sich etwas ineinander herüberziehen, ohne dass sie deswegen in eine Sylbe zu verschmelzen brauchen; ist nur der zweite Vocal betont, so kann die Stimme ebenfalls über den ersten leicht hinweggehen, um auf dem zweiten zu ruhen; ist aber der erste Vocal betont, so wird die Stimme, ehe sie zum zweiten Vocal gelangt, aufgehalten und sie stockt nun doppelt: einmal durch das von der Vocalfolge veranlasste Offenstehen des Mundes, sodann aber durch die den Doppelvocal zerreissende Betonung. Durch die Betonung *í-a* klafft der Gähnlaut erst recht eigentlich auf. Da nun die französischen Wörter auf der letzten lautenden Sylbe betont sind, so folgt, dass der Hiatus zwischen zwei verschiedenen Wörtern stets härter sein muss als ein Hiatus innerhalb eines und desselben Wortes. Der Hiatus innerhalb eines und desselben Wortes erzeugt im allgemeinen überhaupt keine Härte und kann im Gegentheil sehr wohlklingend sein. Aber auch der Hiatus zwischen zwei ver-

schiedenen Wörtern braucht durchaus nicht immer unangenehm zu klingen; denn da seine Härte, wie wir sahen, durch die Schlussbetonung des ersten Wortes bedingt wird, so verschwindet dieselbe, sobald diese Betonung durch Dämpfung herabgedrückt oder gar aufgehoben wird. Daher ist der Hiatus *i-a* in *il y a* sehr sanft, denn *y* verliert seine Betonung an *a*: *il y a* = ⏑ ⏑ —; und aus gleichem Grunde hat der Hiatus in *tu as, tu es, tu aimes* nichts missklingendes. In *tu auras, qui espère..*, u. s. w. ist der Hiatus gleichfalls von keiner Härte begleitet, weil *tu, qui* u. s. w. nur schwache Tonsylben sind. Dagegen ist der durch Elision entstehende Hiatus gewöhnlich hart, weil in ihm der erste Vocal stets einer starken Tonsylbe angehört; besonders misstönend wird derselbe, wenn er durch gleiche Vocale erzeugt wird, wie z. B. in *vraie aisance, épée étincelante, vie idéale, joie oisive, issue usuelle.* Wenn der erste Vocallaut des Hiatus ein Nasenlaut ist, so gehört er gewöhnlich gleichfalls einer starken Tonsylbe an und wird dann ebenfalls besonders hart wenn die aufeinander stossenden Nasenlaute gleich sind, wie z. B. in *le camp anglais, gardez-en encore, chagrin inquiet, compagnon ombrageux.* Auch kann der Hiatus dadurch besonders misstönend werden, dass beide den Hiatus bildenden Vocale starken Tonsylben angehören z. B. il cri*a halte*, il par*la haut.* Zur Härte des ersten Beispieles trägt noch ausserdem der Umstand bei, dass der Hiatus zwischen zwei gleichen Vocalen stattfindet. Die Härte des Hiatus wächst natürlich, wenn er ein doppelter wird wie z. B. in *affligée et honteuse* oder in *il alla à Arles*; in diesem letzteren Beispiel, welches VOLTAIRE als Muster eines abscheulichen Hiatus anführt, trägt übrigens auch die vierfache Wiederholung des Lautes *a* bedeutend zum Missklang bei.

3) Der Hiatus zwischen zwei Wörtern wird durch eine Pause zwischen den Wörtern gemildert oder ganz aufgehoben.

Daher bildet ein Wort am Versschluss mit dem Anfangswort des folgenden Verses nie einen Hiatus. Die rhythmische Pause der Cäsur ist ebenfalls im Stande den Hiatus aufzuheben. Es ist zwar wahr, dass die Cäsur, wenn sie zwischen innig zu-

ımenhängende Wörter fällt, nicht einmal die Bindung verhin-
t, so dass man z. B.

Mourez donc et gar*dez un* silence inhumain . . .
RACINE, PHÈDRE I, 3.

Outre qu'il est a*ssez en*nuyeux, que je crois,
MOLIÈRE, L'ECOLE DES FEMMES I, 1.

cht*); dagegen verhindert sie die Bindung, sobald die Wörter,
schen welche sie fällt, dem Sinne nach nicht eng zusammen-
gen, z. B.

Faut-il qu'à vos yeux *seuls* | *un* nuage odieux
Dérobe sa vertu, qui brille à tous les yeux!**)
RACINE, PHÈDRE V, 4,

diesem letzteren Falle ist daher ohne Frage die Cäsur auch
Stande den Hiatus aufzuheben. Man wird daher VOLTAIRE
ıt beistimmen können, dass in dem Verse

Dispersa tout son camp | à l'aspect de Jéhu . . .
RACINE, ATHALIE I, 1.

störender Hiatus vorliege; wenn dieser Vers nicht besonders
ılklingend ist, so liegt dies nicht am Hiatus, sondern daran,
s zwei Nasenlaute (*son camp*) unmittelbar aufeinander folgen,
ırend zugleich drei Sylben hintereinander (*camp à l'aspect*) den
ıal *a* wiederholen. Ganz richtig bemerkt LA SERRE in seiner
tique élémentaire (Lyon, 1771), dass in dem zweiten der Verse
FONTAINE'S

La première fois qu'un renard
Aperçut un *lion*, animal redoutable,

erste Halbvers erträglich sei, weil die Cäsur und die Apposi-
ı eine Pause erfordern***). Während also in dem angeführten
s von RACINE das Wort *camp* keinen Hiatus bildet, wird das-
ıe Wort in dem gleichfalls von LA SERRE angeführten Verse

*) PLÖTZ, Systematische Darstellung der französischen Aussprache.
nte Auflage, Berlin 1873, S. 101.

**) PLÖTZ, l. c. p. 110.

***) Die Stelle aus LA SERRE findet sich bei QUICHERAT l. c. p. 513
514.

Dans le *camp* arrosé du sang des ennemis

einen Hiatus erzeugen. Unter den fünf Beispielen, welche QUICHERAT für den durch Elision entstehenden Hiatus anführt:

Rome entière *noyée au* sang de ses enfans . . .
La plaintive *Élégie, en* longs habits de deuil . . .
Hector tomba sous lui, *Troie expira* sous vous . . .
Il s'en fit, je l'*avoue, une* douce habitude . . .
Aux accens dont *Orphée emplit* les monts de Thrace . . .

wird im zweiten und vierten der Hiatus durch die Cäsur ganz beseitigt, im ersten und letzten allermindestens sehr gemildert, so dass nur im dritten Verse ein wirklicher Hiatus übrig bleibt, der allerdings um so unangenehmer ist als der darin den ersten Vocallaut darstellende Diphthong *oi* an sich schon fast zwei sylbenbildenden Vocalen gleichkommt (vgl. Art. 143)*). Aber nicht bloss die Cäsur, sondern auch eine einfache grammatische Pause am Ende eines Versfusses kann den Hiatus erheblich mildern, wie z. B. in dem Verse BOILEAU's:

De ce *nid, à* l'instant, sortirent tous les vices.

(139) Aus dem vorhergehenden Artikel geht hervor, dass der Hiatus im Französischen sehr oft einen Missklang erzeugt, dass er aber auch in vielen Fällen das Ohr nicht beleidigt, in vielen Fällen ihm sogar schmeichelt. Wollte man nun nicht dem Dichter überlassen, in jedem einzelnen Falle über die Zulässigkeit eines Hiatus nach dem Ohre zu entscheiden — was offenbar das beste wäre —, so hätte man zur Verhinderung missklingender Gähnlaute etwa folgende Regel aufstellen können:

Der Hiatus zwischen zwei Wörtern, zwischen denen keine Pause stattfindet, ist (wofern er nicht der Tonmalerei dient) verboten, sobald das erste Wort mit einer starken Tonsylbe schliesst oder sobald die den Hiatus bildenden Vocale gleich klingen.

Dabei waren dann unter dem Begriff des Hiatus zwischen

*) Ueberhaupt ist der Hiatus zwischen einem Diphthongen und einem Vocal stets härter als derjenige zwischen zwei einfachen Vocalen. Daher die Härte des von VOLTAIRE getadelten Hiatus *la pluie inondant.*

zwei Wörtern alle vier in Artikel 137 betrachteten Arten desselben zu verstehen, nämlich der Hiatus des von *e muet* verschiedenen Endvocales vor folgendem Anfangsvocal und *h muette*, der Hiatus durch Elision des *e muet*, der verkleidete Hiatus und der Hiatus vor *h aspirée*. Statt dessen wurde durch MALHERBE nur die erste Art des Hiatus und diese unbedingt verboten, so dass seitdem die französischen Dichter unter dem Joch folgender Regel seufzen:

Auf ein Wort, welches mit einem von *e muet* verschiedenen Vocal endigt, darf kein mit einem Vocal oder mit *h muette* beginnendes Wort folgen.

Diese Regel leidet also an einem doppelten Missstande: Einmal ist sie gar kein Verbot des Hiatus, als welches sie sich ausgiebt, denn sie trifft nicht die Fälle *b-d* in Artikel 137; sodann aber verbietet sie im Falle *a* des genannten Artikels nicht nur den übelklingenden, sondern auch den wohlklingenden Hiatus und verfehlt damit ihr Ziel. Nach ihr kann ein reiner Unterschied der Orthographie denselben Hiatus zulässig und unzulässig machen, wie die von VOLTAIRE hervorgehobenen Beispiele J'ai vu mon père immolé à mes yeux und J'ai vu ma mère immolée à mes yeux zeigen; der erste Hiatus klingt so schlecht wie der zweite und doch ist nur der erste verboten. Die weich klingenden Verbindungen *tu es, il y a, tu aimes* sind unzulässig, aber Verbindungen von so abscheulichem Klang wie *joie oisive, camp anglais, aveu honteux* sind erlaubt. Ja unter dem Schutz der Regel kann, wie QUICHERAT treffend anführt, der Doppelhiatus vorkommen z. B. Je suis montée *au haut* de la muraille*).

Die ältere französische Dichtung weiss von einem Verbot des Hiatus überhaupt nichts; sie ist voll von allen Arten desselben. Am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wird indessen der Hiatus bereits viel seltener und MAROT vermeidet ihn meist, wenn durch ihn ein harter Missklang entstehen würde. RONSARD giebt dann im *Art*

*) Die modernen Verslehren rathen mit Recht den Hiatus durch Elision zwischen gleichen Vocalen zu vermeiden. Den Hiatus durch Elision und den durch einen Nasenlaut verkleideten Hiatus hatte LA SERRE sogar unbedingt verboten.

poétique die vernünftige Vorschrift, man solle den Hiatus im Falle eines Missklanges vermeiden, und führt als Beispiel eines solchen meidenswerthen Hiatus „vostre beauté *a envoyé* amour“ an. Die Vorschrift von MALHERBE wurde nicht ohne heftigen Widerspruch, namentlich von Mlle DE GOURNAY und MATHURIN REGNIER, aufgenommen. Ihre Uebelstände sind von fast allen Schriftstellern, die über sie sich geäussert haben, aufgedeckt worden — aber die Vorschrift ist Vorschrift geblieben.

Das Verbot von MALHERBE, welches übrigens nicht auf den Hiatus zwischen dem Ende eines Verses und dem Anfang des folgenden ausgedehnt wurde, wird von einer Erweiterung und drei Ausnahmen begleitet, welche noch zu besprechen sind:

1) Der durch die Conjunction *et* erzeugte verkleidete Hiatus ist nicht erlaubt, so dass man z. B. im Verse nicht ... *et il vient, juste et équitable* u. s. w. sagen darf. Dass gerade diese Art des verkleideten Hiatus verboten wurde, während alle anderen erlaubt blieben, hat wahrscheinlich nur seinen Grund in dem häufigen Vorkommen des Wortes *et*.

2) Die Bejahung *oui* gestattet die doppelte Wiederholung, z. B.

Oui, oui, je te renvoie à l'auteur des Satires.
MOLIÈRE, LES FEMMES SAVANTES III, 5.

Diese Ausnahme wird damit begründet, dass das Wort *oui* in der Aussprache mit einem aspirirten *v* beginnt. Auch wird es in der Aussprache nicht gebunden und man spricht *les | oui et les non, c'est | oui ou non.* Man sollte daher in den Verslehren die Ausnahme für *oui* nicht blos auf die doppelte Wiederholung dieser Partikel beschränken, sondern festsetzen, dass vor *oui* ein mit einem Vocal schliessendes Wort ohne Anstoss geduldet werden darf, da wegen der Aspiration dieser Partikel ein Hiatus vor ihr unmöglich ist. In der That kommen auch in den Dichtern Verse vor, in welchen dies der Fall ist. QUICHERAT führt aus MOLIÈRE an:

Et pourquoi la changer? — *Pourquoi?* — *Oui?* — Je ne sais.

Bei QUITARD findet sich das Beispiel:

Le patron ne voulut lui dire
Ni oui, ni non, sur ce discours.
LA FONTAINE, CONTES IV, 12.

d bei WEIGAND ausser diesem noch

Oui, c'est *moi, oui* c'est moi.
MOLIÈRE, PASTORALE COMIQUE I, 3.

as indessen QUICHERAT bestimmt, diese Freiheit als dem Geauch der Dichter zuwiderlaufend zu bezeichnen ist der Umstand, ss *oui* gewöhnlich und regelmässig die Elision des vorhergehenn *e muet* ertrage. Blättert man in der That CORNEILLE durch, findet man zahlreiche Stellen, in denen diese Elision erfolgt d vielleicht keine, in denen sie nicht erfolgt, z. B.

Madame je vous *laisse.* — *Oui,* va-t-en; il vaut mieux . . .
CORNEILLE, LA VEUVE III, 4.
Comment! ravi *Clarice?* — *Oui.* Suivez promptement . . .
Id., ib. III, 8.
De la part de ton *maître?* — *Oui.* — Si j'ai bonne vue . . .
Id., LA GALERIE DU PALAIS I, 1.
Lysandre! — *Oui,* ton Lysandre. — Et lui-même cajole . . .
Id., ib. IV, 10.

ıgegen findet man bei MOLIÈRE neben zahlreichen Versen, in ılchen das *e muet* elidirt wird, vielleicht eben so zahlreiche ellen, in denen dies nicht der Fall ist, z. B. die folgenden:

Je suis sa femme. — O dieux! sa *femme!* — *Oui,* sa femme.
MOLIÈRE, LE DÉPIT AMOUREUX II, 1.
Ascagne. — *Ascagne?* — *Oui,* tu le vas voir paraître.
Id., ib. V, 9.
Est-il *possible?* — *Oui.* — Que vous me ferez aise.
Id., L'ÉCOLE DES FEMMES II, 6.
Ah! c'est que vous l'aimez, *traîtresse!* — *Oui,* je l'aime
Id., ib. V, 4.
Quoi! de ma *fille?* — *Oui.* Clitandre en est charmé.
Id., LES FEMMES SAVANTES II, 3.
Moi; ma *mère?* — *Oui,* vous. Faites la sotte un peu.
Id., ib. III, 6.

Hé, *c'est-à-dire, oui.* Jaloux à faire rire?
Id., L'École des Femmes II, 1.

Auch bei neueren Dichtern findet man die Elision des *e muet* neben der Beibehaltung desselben. Z. B.

Dans un lit *d'auberge?* — *Oui,* certe. Il me fait frémir.
E. Augier, Gabrielle V, 1.

Vous *même*; *oui* pour vous j'en ai fait la dépense.
C. Delavigne, L'École des Vieillards I, 6.

In dem ersten dieser Verse, dessen Cäsur übrigens in einem doppelten Tonsylbenstoss völlig untergeht, wird das *e* elidirt, in dem zweiten nicht.

Gehen wir nun noch näher auf die Frage ein, ob vor *oui* die Elision oder die Beibehaltung der Endung *—e* sprachgemässer sei, so müssen wir uns unbedingt für die Beibehaltung entscheiden. Denn man schreibt und spricht *ce oui* und nicht *cet oui, le oui* und nicht *l'oui, que oui* und nicht *qu'oui**). Wenn trotzdem die Elision so häufig ist, so ist dies theils als einer der vielen nur durch Gewohnheit in der französischen Verskunst eingenisteten Gebräuche zu erklären, theils dürfte es in folgendem Umstande seine Begründung finden. Die Bejahungspartikel kommt ihrer Natur gemäss am meisten in der dramatischen Dichtung und gewöhnlich im Zwiegespräch am Anfang einer Antwort vor; das auf *—e* endigende Wort wird also von der einen, das darauf folgende *oui* von einer anderen Person gesprochen; zwischen beiden Wörtern findet daher eine den Vers zerreissende Pause statt, welche an Dauer sicher der Pause am Versschluss gleichkommt. Es kann also nicht verwundern, wenn die stumme Sylbe hinter solcher Pause eben so wie am Versschluss verschwindet — besonders dann, wenn die stumme Sylbe, wie dies ebenfalls sehr häufig der Fall ist, in die Cäsur fällt, indem *oui* den zweiten Halbvers beginnt. Es liegt dann eine weibliche Cäsur mit Unterdrückung der stummen Endung (Seite 116) vor**). Bei der Aufnahme der Rede durch

*) *Qu'oui*, welches sich im siebzehnten Jahrhundert noch in der Schriftsprache findet, kommt heute nur noch in der familiären Ausdrucksweise vor.

**) In den vorhergehenden Beispielen bezeichnet der Gedankenstrich den Uebergang der Rede auf eine andere Person.

eine andere Person ist übrigens offenbar ein wirklicher Hiatus unmöglich und es ist daher nicht zu verwundern, wenn MOLIÈRE in solchem Falle sogar einmal nach *oui* ein mit einem Vocal beginnendes Wort setzt (*Le Tartufe* II, 4):

MARIANE.

Oui.

VALÈRE *revenant encore.*

Et que le dessein que mon âme conçoit
N'est rien qu'à votre exemple.

3) Der Hiatus bei Interjectionen ist gestattet. Diese Regel wird gewöhnlich beschränkt ausgedrückt, indem es heisst: „Auf die Interjectionen *ah, eh, oh* kann ein Vocal folgen: das *h* an ihrem Schluss wird als aspirirt angesehen"*). Indessen auch vor diesen Interjectionen kann ein Vocal stehen. Bei *eh* wird dies nur gewöhnlich dadurch verdeckt, dass man für *eh* die nur orthographisch verschiedene Interjection *hé* schreibt, deren *h* am Anfang aspirirt ist (beide Schreibarten *eh* und *hé* finden sich z. B. bei MOLIÈRE an denselben Stellen je nach den verschiedenen Ausgaben), z. B.

Eh! a-t-on jamais vu de plus farouche esprit?
MOLIÈRE, LA PRINCESSE D'ÉLIDE I, 4.

Qui va *là? Hé!* ma peur à chaque pas s'accroît!
Id., AMPHITRYON I, 1.

Die Interjectionen *ah* und *ha* unterscheiden sich dagegen durch ihre Aussprache wie durch ihre Bedeutung; *ah* wird mit langem geschlossenen *a*, *ha* mit kurzem offenen *a* gesprochen, und während *ah* eine tiefe, dauernde Bewegung ausdrückt, ist *ha* nur ein kurzer Ausruf der Ueberraschung**). Dass indessen auch vor *ah* ein Vocal stehen kann, zeigt das von QUITARD aus MOLIÈRE citirte Beispiel:

*) QUICHERAT l. c. p. 55 u. 56.

**) „Si l'on éprouve un sentiment de joie, de douleur, une émotion vive, on l'exprime en proférant le son prolongé *ah*, et c'est l'*h* qui, placée après ce son, peint cette durée. Un homme, plongé dans ses réflexions, marche sans regarder devant lui; il trouve quelque chose qui l'arrête: un fossé par exemple; il fait un mouvement, et dans sa surprise s'écrie: *ha!*" LITTRÉ.

C'est un homme *qui* . . . *ah!* un homme . . . un homme enfin.

Beispiele, in welchen nach *ah* ein Vocal steht, bieten die Verse:

Ah! ah! monsieur le duc aime le persiflage?
E. Augier, Philiberte I, 7.

Ah! ouvre. — Comment, ouvre! Et qui donc es-tu, toi . . .
Molière, Amphitryon III, 2.

Zwischen *oh* und *ho* existirt nur ein geringer, sich oft verwischender Unterschied der Aussprache, indem das geschlossene *o* in *oh* etwas länger klingt als das gleichfalls geschlossene *o* in *ho**). In der Bedeutung stimmen sie insofern überein, als beide die Verwunderung ausdrücken können, während *ho* insbesondere einen Anruf bezeichnet z. B. *Ho! venez ici.* Beispiele für den Hiatus bei diesen Interjectionen sind:

Oh! oh! si brusquement! quels chagrins sont les vôtres?
Molière, L'École des Femmes IV, 8.

St, *Marinette!* — *Ho, ho!* que fais-tu là? — Ma foi . . .
Id., Le Dépit amoureux I, 2.

Man bemerkt an diesem letzten Verse, dass *h aspirée* in den Interjectionen *ho* die Elision nicht verhindert; dasselbe ist mit *hé* und *holà* der Fall, z. B.

Voilà comme on les *traite. He!* mon pauvre garçon.
Racine, Les Plaideurs I, 4.

Bon! je *rêve. Holà, dis-je, holà,* quelqu'un holà.
Molière, L'École des Maris II, 2.

Besonders häufig finden sich die erwähnten Interjectionen vor dem aspirirten *oui*:

Conservons mon honneur. — *Hé! oui,* je m'y dispose.
Molière, Le Dépit amoureux II, 4.

Auch die Interjection *euh*, welche seltener vorkommt als die bisher genannten, gestattet den Hiatus:

---

*) Die gleichklingenden Interjectionen *oh* und *ô* unterscheiden sich nur orthographisch, indem man gewöhnlich *ô* vor Substantiven und einzelnen Redetheilen gebraucht, während *oh* sich auf den ganzen Satz bezieht.

Comment! diantre, friponne! *Euh! a-t-elle* commis? . . .
MOLIÈRE, LES FEMMES SAVANTES II, 6.*)

4) Der Hiatus ist für die leichtere Dichtung in gewissen herkömmlichen Redewendungen, wie z. B. *à tort et à travers, tant y a, par-ci et par-là, çà est là, peu à peu, suer sang et eau* u. s. w. gestattet. Z. B.

Le juge prétendoit qu'à tort *et à* travers
On ne sçauroit manquer, condamnant un pervers.
LA FONTAINE, FABLES II, 2.

Der Hiatus in zusammengesetzten Wörtern ist als Hiatus innerhalb eines und desselben Wortes aufzufassen und unterliegt daher keinem Verbot. Z. B.

Dans tout le *Pré-aux-clercs* tu verras mêmes choses.
CORNEILLE, LE MENTEUR II, 5.

(140) Die Dichter bedienen sich derjenigen Arten des Hiatus, welche durch die Regel von MALHERBE nicht verboten sind, häufig zur Tonmalerei, indem der Zusammenstoss der Vocale eine mühsame, stockende Bewegung, etwas Schreckliches oder etwas Rauhes ausdrückt. Folgende Beispiele hierfür sind besonders bekannt und so ziemlich in alle Verslehren übergegangen:

Après bien du travail le coche arrive *au haut.*
LA FONTAINE, FABLES VII, 9.

L'essieu *crie et* se rompt.
RACINE, PHÈDRE V, 6.

Le char*don im*por*tun hé*rissa nos guérets.
BOILEAU, ÉPÎTRES III, 67.

Gewisse Wörter wie z. B. die Zeitwörter *hérisser, hurler, haïr* ermöglichen fast immer einen Hiatus und da ihre Bedeutung sich mit einem solchen sehr gut verträgt, so sind die Beispiele bei diesen Wörtern besonders zahlreich zu finden.

---

*) Die Verwendung von *euh* mit einem Hiatus findet sich also nicht blos bei RACINE, wie QUICHERAT l. c. p. 55 anzunehmen scheint.

III. Quantitätsunterschiede.

(141) Diejenigen Unterschiede in der Quantität französischer Sylben, welche von der langen oder kurzen, der geschlossenen oder offenen Aussprache der Vocale abhängen, so wie diejenigen, welche durch die mehr oder weniger sparsame Einstreuung von Consonanten zwischen die Vocale der Wortsylben entstehen, können unter Umständen dazu benutzt werden, den Gang eines Verses zu beschleunigen oder zu verzögern. So wird die Schnelligkeit der der Herrin nacheilenden Dienerin in dem Verse

Sa servante Alizon la rattrape et la suit.
Boileau, Le Lutrin II, 48.

dadurch ausgedrückt, dass unter den zwölf Sylben desselben sieben das kurze offene *a* enthalten, während gleichzeitig in demselben nur wenige und leicht zu artikulirende Consonanten vorkommen. Ausserdem trägt auch der rein anapästische Rhythmus zu dem besonderen Eindruck des Verses bei. Aehnliches lässt sich über den Vers

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.
Boileau, Épîtres V, 44.

bemerken.

Auf diese der Tonmalerei dienenden Unterschiede der Wortsylben ist von jeher in den Verslehren aufmerksam gemacht worden, während man andere viel tiefer gehende Unterschiede mit Stillschweigen übergangen hat. Baut man nämlich, wie wir es gethan, die Theorie des modernen französischen Verses nicht auf einer fictiven Declamation, sondern auf der wirklichen Aussprache auf, so kommt man zu dem Resultat, dass gewisse Sylben in Wirklichkeit gar nicht den Werth besitzen, der ihnen nach den bis jetzt gültigen Regeln über Sylbenzählung im Verse zufallen müsste. Es kann nämlich die Sylbenzahl eines Verses für das Ohr niedriger oder höher ausfallen, als sie sich nach den bestehenden Regeln über Sylbenzählung im Verse theoretisch ergiebt.

(142) Wir haben im ersten Abschnitt (S. 12) darauf auf-
ɪrksam gemacht, dass diejenigen weiblichen Endungen,
ren Anlaut eine einfache Liquida oder ein scharfer
schlaut ist, für die Aussprache verstummen und eine
stätigung dieser Ansicht in den Reimen *décor* und *encore, verts*
d *primevères, rossignol* und *console, lys* und *calice* u. s. w. ge-
ıden, welche BANVILLE in dem merkwürdigen S. 280 mitgetheil-
ı Gedicht gebraucht hat. Von den besonderen Fällen abgesehen,
welchen auch die erwähnten weiblichen Endungen durch den
sonderen consonantischen Anlaut der folgenden Sylbe (vergl.
15) oder durch Bindung eines *s* oder *t* (falls sie auf *—es* oder
ent ausgehen) hörbar werden, müssen wir dieselben folgerecht
ɜ für das Ohr nicht existirend ansehen. Durch ihr Auftreten
rd also die Sylbenanzahl eines Verses niedriger als sie in Wirk-
ɜhkeit sein soll.

So geht in folgenden Beispielen der zwölfsylbige Vers durch
s Auftreten nicht mehr sylbenbildender weiblicher Endungen in
ıen elfsylbigen über:

Mais servil(*e*), rampant, rusé, lâche, envieux . . .
LECONTE DE LISLE, KAÏN.

Oubliez l'avenir tout comm(*e*) le passé . . .
E. AUGIER, GABRIELLE V, 5.

Jeun(*e*) postérité d'un vivant qui vous aime!
A. DE VIGNY, L'ESPRIT PUR.

Que tu graves au marbre ou traîn(*es*) sur le sable . . .
Id., ib.

Je ne murmur(*e*) pas contre votre justice . . .
E. AUGIER, GABRIELLE V, 8.

L'amour (hélas! l'étrange et la fauss(*e*) nature!)
A. DE MUSSET, MARDOCHE XVI.

ɜr zehnsylbige Vers

Rayons, parfums, la flamm(*e*) de l'année . . .
SAINTE-BEUVE, A MADAME P.

ɬ in Wahrheit neunsylbig; der achtsylbige Vers

J'ai pleuré la terr(*e*) natale . . .
Victor Hugo, A M. de Lamartine.

zählt nur sieben Sylben für das Ohr und der siebensylbige:

Il est un(*e*) basilique . . .
Th. Gautier, La Basilique.

geht in einen sechssylbigen der Form 4 über. Aus dem sechssylbigen Verse

Effac(*e*) de tombeaux . . .
Victor Hugo, A un Voyageur.

wird durch die Aussprache ein fünfsylbiger Jambus-Anapäst, während aus dem fünfsylbigen Verse

Qui pleur(*e*) toujours . . .
V. Hugo, Les Voix intérieures.

ein viersylbiger Doppeljambus wird. Unter Umständen können auf diese Weise sogar zwei und mehr Sylben eines Verses verschwinden, wenn auch dieser Fall viel seltener ist. So gehen z. B. folgende Alexandriner in zehnsylbige Verse über:

Un(*e*) plum(*e*) de fer qui n'est pas sans beauté . . .
A. de Vigny, L'Esprit pur, I.

Ils anim(*ent*) le monde, ils emplis(*ent*) les cieux . . .
Voltaire, Philosophie de Newton.

Der erste Vers kann als ein ganz regelmässiger zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe, der zweite als ein zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe gelten.

(143) Den Sylben, welche verschwinden, stehen nun andere Sylben gegenüber, welche, obwohl sie nur als eine Sylbe zählen, für das Ohr mehr als eine Sylbe ausmachen und oft geradezu zwei Sylben betragen. Es sind das diejenigen Sylben, deren Vocallaut von gewissen einsylbig gerechneten Diphthongen gebildet wird, unter denen der Diphthong *oi* obenan steht.

Der Diphthong *oi* mit der Aussprache *oa* besteht aus zwei offenen Vocalen, deren erster sehr schnell ausgesprochen wird, während der zweite sehr deutlich hörbar wird. Der Umstand, dass beide Vocale offen sind, bewirkt, dass sie sehr schwer in

eine Sylbe verschmelzen; ist die den Diphthong *oi* enthaltende Sylbe kurz, wie z. B. in *moi, loi, toit, soit, croit* (von *croire*), *étoile*, so mag in derselben das *o* mit dem *a* allenfalls einen Laut bilden, obwohl auch dann die Zweisylbigkeit annähernd dadurch herbeigeführt werden kann, dass die Sylbe mit zwei verschiedenen Consonanten beginnt (wie in *croit*), oder dass ihr eine weibliche Endung folgt (wie in *étoile*). Wenn aber die den Diphthong *oi* enthaltende Sylbe lang ist, wie z. B. in *voix, framboise, joie*, dann erhält dieselbe für das Ohr den Klang von zwei verschiedenen aufeinander folgenden Sylben, insbesondere dann, wenn auf *oi* ein *r* folgt, wie z. B. in *boire, Loire*; noch deutlicher tritt die Zweisylbigkeit hervor, wenn in diesem letzteren Falle die Sylbe mit zwei verschiedenen Consonanten beginnt, wie z. B. in *croire, croître, victoire, gloire, espoir* u. s. w. Erwägt man ferner, dass die Aussprache *oa* aus der Aussprache *oè* dadurch hervorgegangen ist, dass das *è* in *oè* immer offener gesprochen wurde (vergl. Seite 266—269), so ist es in der That ein Widerspruch, wenn *croître* im Verse zweisylbig sein soll, während z. B. *poète* dreisylbig ist.

Um herauszuhören, wie eine Sylbe mit dem Diphthongen *oi* im Verse als Doppelsylbe erscheinen kann, vergleiche man z. B. den sechssylbigen Vers

L'horizon où tournoie . . .

Th. Gautier, Frisson.

mit dem Verse

L'horizon où tourna . . .

Der erste macht in Wahrheit den Eindruck eines siebensylbigen Verses der Form

$$7_1 = \smile\ \smile\ —\,|\,\smile\ \smile\ \smile\ —$$

während der zweite, der aus dem ersten durch die blosse Aenderung des Vocals der Schlusssylbe entstanden ist, als regelrechter sechssylbiger Vers der Form

$$3 = \smile\ \smile\ —\,|\,\smile\ \smile\ —$$

erscheint. Der sechssylbige Vers

L'aviron est d'ivoire . . .

Th. Gautier, Barcarolle.

macht rhythmisch den Eindruck eines siebensylbigen Verses der Form $7_1 = \smile\smile — | \smile\smile\smile —$, was man deutlich bemerkt, wenn man ihn mit dem regelrechten sechssylbigen Verse der Form 3

L'aviron est d'ébène . . .

vergleicht. Man vergleiche ferner den fünfsylbigen Vers

Au vent froid succède . . .

Th. Gautier, Chant du Grillon.

der dem Eindruck eines sechssylbigen Verses der Form $3 = \smile — | \smile — | \smile —$ nahe kommt, mit dem reinen fünfsylbigen Anapäst-Jambus $aj = \smile\smile — | \smile —$

A l'hiver succède;

den achtsylbigen Vers

Et la croix du sud enflammé . . .

Victor Hugo, Les Soleils couchants.

der dem neunsylbigen Rhythmus $\smile\smile\smile — | \smile — | \smile\smile —$ gleichkommt, mit dem reinen achtsylbigen Verse

Les éclairs du sud enflammé . . .

dessen Rhythmus $8_2 = \smile\smile — | \smile — | \smile\smile —$ ist. Ebenso stellt der Alexandriner

La *gloire* est un concert de mille échos épars.

Victor Hugo, Dédain II.

in Wahrheit einen dreizehnsylbigen Vers dar.

Aehnlich, wenn auch schwächer als der Diphthong *oi*, kann der Diphthong *ui* und der Nasendiphthong *oin* wirken.

(144) Am allerdeutlichsten zeigt sich das Missverhältniss der Quantität derartiger Diphthongen zu derjenigen der übrigen französischen Vocallaute dann, wenn diese Diphthongen nicht nur in einer, sondern in mehreren Sylben eines und desselben Verses erscheinen. Es wird dann ein Missklang durch Diphthongenhäufung erzeugt, der darin seinen Grund hat, dass die Anzahl der Sylben des Verses für das Ohr über diejenige der übrigen Verse hinausgeht und damit zugleich der Rhythmus des betreffenden Verses aus den Fugen geht. Für diese Erscheinung, welche besondere Beachtung verdient, führen wir folgende Beispiele an:

Fünfsylbiger Vers.

La foule maudite
Croit voir, interdite,
L'enfer dans les cieux.
V. Hugo, Le Feu du Ciel VIII.

Sechssylbiger Vers.

Dans ce palais de fées
Mon cœur plein de concerts,
Croit aux voix étouffées
Qui viennent des déserts . . .
Id., La Captive.

Oh! *bien loin* de la *voie*
Où marche le pêcheur,
Chemine où Dieu t'envoie!
Id., La Prière pour tous VIII.

Siebensylbiger Vers.

Quel plaisir! et quel spectacle
Que l'élément triste et froid
Ouvert ainsi sans obstacle
Par un *bois* de chêne *étroit!*
A. de Vigny, La Frégate La Sérieuxe.

Au large on *voit mieux* le monde.
Id., ib.

Et près de *moi* je vis *luire*
L'inimitable sourire.
Th. de Banville, Songe d'hiver VI.

Achtsylbiger Vers.

Oh! sur des ailes! dans les nues,
Laissez-*moi fuir!* laissez-*moi fuir!*
Loin des régions inconnues
C'est assez rêver et languir!
Laissez-*moi fuir* vers d'autres mondes.
V. Hugo, Les Soleils couchants.

Allons! des ailes ou des voiles!
Allons! un vaisseau tout armé!
Je veux *voir* les autres *étoiles*
Et la *croix* du sud enflammé.

Id., ib.

Trois jours, *trois nuits*, dans la fournaise
Tout ce peuple en feu bouillonna.

Id., A LA JEUNE FRANCE.

Le donjon qu'un moulin coudoie,
Le *ruisseau* de *moire* et de *soie* . . .

Id., BIÈVRE.

J'ai vu *luire* une *croix* d'*étoiles*.

Id., A M. DE LAMARTINE.

Alexandriner.

On *croit voir* à la *fois*, sur le vent de la *nuit*
Fuir toute la fumée ardente et tout le bruit
De l'embrasement d'une ville.

V. HUGO, LE FEU DU CIEL I.

Dans les *bois* les *vieux* loups par *trois fois* ont hurlé.

TH. GAUTIER, LE CHAMP DE BATAILLE.

Pour ne *rien voir*, le *ciel* ferma ses yeux d'*étoiles*.

Id., ALBERTUS CXVII.

Loin des *tièdes* soleils, *loin* des nocturnes *gloires* . . .

LECONTE DE LISLE, LES CLAIRS DE LUNE I.

C'était *lui* qui *fouet*tait de son âpre harmonie
L'enfant songeur couché sur le sable désert.

Id., ULTRA CŒLOS.

Puis déjà ne sont plus qu'un *point noir* dans la brume . . .

V. HUGO, MAZEPPA.

Il *voit* tout; et pour *lui* ton vol, que *rien* ne lasse . . .

Id., ib.

Et *croire* entendre en haut, dans tes *noires* entrailles . . .

Id., ODE A LA COLONNE V.

In der Vorrede der öfter erwähnten kleinen Schrift von ACKER-NN (p. XVIII) wird den Gegnern derjenigen Ansicht, nach wel-er in den französischen Versen der Wohlklang von der Betonung ıängt, zugegeben dass in dem Verse

Vu *trois fois* un *drap noir* semé de blanches larmes . . .

: Missklang hauptsächlich von der Wiederholung des Consonan-ı *r* herrühre. Es ist dies nicht der Fall, vielmehr ist der erste ılbvers dieses Alexandriners, wenn wir von den Tonsylbenstössen ɜehen, hauptsächlich darum unrhythmisch, weil er für das Ohr t drei Sylben zuviel, jedenfalls aber mehr als die vorschrifts-ɜssigen sechs Sylben enthält. Auf p. XXI der erwähnten Schrift ·d die Härte der Verse

Plus *loin!* allons plus *loin!* — Aux feux du couchant sombre,
J'aime à *voir* dans les champs *croître* et marcher mon ombre.
V. HUGO, LES SOLEILS COUCHANTS III.

f die zu grosse Anzahl ihrer Tonsylben zurückgeführt, während Wahrheit auch hier wieder die Härte durch die Verletzung r Quantität herbeigeführt wird; denn dass sechs Tonsylben für ıen Alexandriner nicht zu viel sind, darauf haben wir schon ıher hingewiesen (Seite 158). Auch die folgenden Verse, welche rselbe Schriftsteller, ihrer sechs Betonungen wegen, als hart ılelt

Trois monts bâtis par l'homme au *loin* perçaient les *cieux.*
V. HUGO, LE FEU DU CIEL.

Plus *loin,* dit l'autre *voix* du fond des *cieux* venue.
Id., ib.

*Voi*les, tentes, *croi*sants, des mâts rompus tombés.
Id., NAVARIN.

Prêts à *noy*er leurs feux, prêts à *boi*re leur sang.
Id., ib.

ıd nur dadurch unharmonisch, dass ihre Sylbenanzahl für das ɜr die gesetzmässige Sylbenzahl des Alexandriners überschreitet.

(145) Durch die in den beiden letzten Artikeln erörterten ·scheinungen des Verschwindens und der zu grossen Dimension ɜzelner Sylben würde nun der französische Vers viel öfter, als

es thatsächlich der Fall ist, in seinem Rhythmus geschädigt werden, wenn nicht glücklicher Weise beide Erscheinungen, sobald sie in demselben Verse zugleich auftreten, sich gegenseitig auszugleichen im Stande wären. Ist in der That z. B. in einem Verse eine weibliche Sylbe verstummt, während eine andere Sylbe den langen Diphthongen *oi* enthält, so ersetzt die Quantität der langen Sylbe an Klang das, was durch das Verstummen der weiblichen Sylbe verloren gegangen ist*). Dieser Fall des Ausgleichs der Quantitätsunterschiede ist sehr häufig zu beobachten. Folgende Verse mögen als Beispiele dafür dienen:

Fünfsylbiger Vers.

Halein(e) du *soir!*
V. Hugo, La Prière pour tous VII.

Un(e) *voix* qui chante . . .
Id., L'Enfant qui dort.

Sechssylbiger Vers.

A ta seul(e) *voix*
Th. de Banville, A Raoul Lebarbier.

Frisson*n*(e) d'*étoiles*
Id., ib.

Siebensylbiger Vers.

Qui se penc*h*(e) pour se *voir* . . .
V. Hugo, Sara la Baigneuse.

Achtsylbiger Vers.

Les psaum(*es*) du *soir* sont finis.
Id., La Mêlée.

Rabat son long pana*ch*(e) *noir*.
Th. Gautier, Tristesse en mer.

*) Man wird bemerkt haben, dass in den Beispielen der beiden letzten Artikel, welche die Ueberschreitung der Sylbenanzahl vorführten, keine zählenden stummen Endungen neben den zu langen Diphthongen auftraten.

Alexandriner.

J'ador(*e*) les yeux *noirs* avec des cheveux blonds.
A. DE MUSSET, MARDOCHE XI.

Voi*l*(*ent*) d'un jour trop vif les rayons importuns . . .
A. DE VIGNY, LE BAIN.

Je ne vous dirai pas que*ll*(*e*) fut la *douai*rière . . .
A. DE MUSSET, MARDOCHE VI.

Douairièr(*e*), pour le jour où cette sainte envie . . .
Id., ib.

beiden letzten Verse sprechen wiederum deutlich für die Ver-
mmung der mit einer Liquida anlautenden weiblichen Endungen.
s Wort *douairière* soll nach den Reimwörterbüchern eigentlich
r Sylben (*dou-ai-riè-re*) enthalten; MUSSET gebraucht es drei-
big, aber um es so zu lesen, wird man doch wohl in grösserer
ereinstimmung mit der natürlichen Aussprache*)

Dou-ai-rièr pour le jour = ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —

d nicht

Douai-riè-reu pour le jour = ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ —

rechen.

Die richtige Mischung der Sylben in Bezug auf die uantität ihrer Vocale in der Art, dass die normale Syl-nanzahl des Verses nicht merklich verändert wird — as ist neben der richtigen Verwendung der Betonun-n der Hauptvorzug, welchen gute französische Verse r mittelmässigen oder schlechten voraushaben. Diese obachtung der Quantität ist wichtiger als die besonderen Sylben-ischungen, welche der Tonmalerei dienen. Um das Gewicht nger Diphthongen auszugleichen, wird es nicht immer nothwendig in, dass der Vers gerade eine verstummende weibliche Sylbe ent-lte; es wird genügen, wenn er wenigstens eine dumpfe weibliche lbe enthält und unter Umständen wird es selbst hinreichen, nn die übrigen Sylben mit leichten Vocalen besetzt sind. Aber

*) „*Douaire, douairier, douairière* se pronocent *douèrr, douè-rié,* douè-*rr.* C'est par abus que quelques écrivains veulent qu'on dise *douarié, ua-rièrr.*" LESAINT, l. c. p. 16.

lange Diphthongen in Versen, die weder verstummende, noch dumpfe Sylben, noch leichte Vocale enthalten, verschieben die normale Quantität und dasselbe findet statt, wenn weibliche Endungen zu oft in einer Folge von Versen erscheinen, welche sonst keine vocalisch übermässig langen Sylben enthalten. Die Kunst, mit welcher die guten französischen Dichter das zu häufige Auftreten weiblicher Endungen im Verse vermeiden, verdient die grösste Beachtung. Werden die weiblichen Endungen zu häufig, so verliert der Vers an Rhythmus und an Kraft, wie man an folgenden Strophen des BANVILLE'schen Gedichtes *Les Cariatides* sehen kann*):

C'est un palais du dieu, tout rempli de sa gloire.

Cariati*des* sœurs, des figur*(es)* d'ivoire
Por*tent* le monument qui monte à l'éther bleu,
Fier comm*(e)* le témoin d'une immortelle histoire.

Quoi*que* l'archer Soleil avec ses traits de feu
Mor*de* leurs seins polis et vise à leur prunelles,
E*ll(es)* ne bai*ss(ent)* pas les regards pour si peu.

Mê*m(e)* le lourd amas des pier*r(es)* solennelles
Sous lesque*lles* Atlas plierait comme un roseau,
Ne cour*be* pas non plus leurs tê*tes* fraternelles.

Car e*ll(es)* sa*vent* bien que le mâ*l(e)* ciseau
Qui fouilla sur leur front l'architrave et les frises
N'en chassera jamais le zéphyre et l'oiseau.

Hironde*ll(es)* du ciel, sans peur d'ê*tre* surprises
Vous pouvez faire un nid dans notre acanthe en fleur:
Vous n'y casserez pas votre ai*l(e)*, tiè*des* brises.

---

*) Sämmtliche mitzählenden weiblichen Endungen sind durch den Druck ausgezeichnet und die verstummenden sind eingeklammert.

V. 2. Die verstummende Endung des zweiten Halbverses wird durch die lange diphthongische Schlusssylbe in *ivoire* ersetzt.

V. 5. Der Diphthong in *quoique* gleicht die geringe Quantität der Endung aus.

V. 9. Die weibliche Endung verstummt nicht, sondern artikulirt deutlich, da ihr *s* mit dem folgenden Worte bindet.

O fi*lles* de Paros, le sa*ge* ciseleur
Qui sur ces médaillons a mis les traits d'Hélène
Fuit le guerrier sanglant et le lâche oiseleur.

Bravez mêm(*e*) l'orage avec son âpre haleine
Sans crain*dre* le fardeau qui pèse à vo*tre* front,
Car vous ne portez pas l'injustice et la haine

Sous vos porti*ques* fiers, dont jamais nul affront
Ne fera tressaillir les radieu*ses* lignes,
Les héros et les dieux de l'amour passeront.

Les voyez-vous, les uns avec des fo*ll*(*es*) vignes
Dans les cheveux, ceux-là tenant con*tre* leur sein
La ly*r*(*e*) qui s'accorde au chant des ho*mm*(*es*)-cygnes?

28 Versen kommen hier 31 weibliche Endungen vor, unter en 14 verstummen und nur 3 mit 2 verschiedenen Consonanten innen (d. h. volle dumpfe Endungen sind; vgl. Seite 12). Man gleiche nun mit den Banville'schen Strophen den Anfang des *in* von Leconte de Lisle:

En la trentième année, au siè*cle* de l'épreuve,
Étant captif parmi les cavaliers d'Assur,
Thogorma, le Voyant, fils d'Élam, fils de Thur,
Eut ce rê*ve*, couché dans les roseaux du fleuve,
A l'heure où le soleil blanchit l'herbe et le mur.

Depuis que le Chasseur Javeh, qui terrasse
Les forts et de leur chair nourrit l'aigle et le chien,
Avait lié son peuple au joug assyrien,
Tous, se rasant les poils du crâne et de la face,
Stupi*des*, s'étaient tus et n'entendaient plus rien.

Ployés sous le fardeau des misè*res* accrues,
Dans la faim, dans la soif, dans l'épouvante assis,
Ils revoyaient leurs murs écroulés et noircis,

V. 11. Die weibliche Endung artikulirt deutlich der Bindung wegen.

Et, comme aux crocs publics pen*dent* les viandes crues,
Leurs prin*ces* aux gibets des Rois incirconcis;

Or, laissant, ce jour-là, près des mor*nes* aïeules
Et des enfants couchés dans les na*ttes* de cuir,
Les fe*mmes* aux yeux noirs de sa tribu gémir,
Le fils d'Élam, meurtri par la san*gle* des meules,
Le long du grand Khobar se coucha pour dormir.

Les ban*des* d'étalons, par la plaine inondée
De lumièr*(e)* gisaient sous le dattier roussi,
Et les taureaux et les dromadai*res* aussi,
Avec les chameliers d'Iran et de Khaldée.
Thogorma, le Voyant, eut ce rêve. Voici.

Hier kommen in 25 Versen nur 14 zählende weibliche Endungen vor. Darunter ist nur eine einzige ganz verstummende, während die meisten sogar, nämlich zehn, einen vollen dumpfen Klang haben, indem sie entweder mit zwei verschiedenen Consonanten anlauten, oder dadurch voller artikuliren, dass ihr Anlaut mit dem Anlaut des folgenden Wortes gleich oder ähnlich klingt oder dadurch, dass ihr Auslaut mit dem Anfangsvocal des folgenden Wortes bindet. Aber wie voll klingen auch dafür diese Verse, wie wuchtig fallen sie gegen die Banville'schen Alexandriner in das Ohr!

V. 15, 18. Vergl. V. 11.

V. 17. na*ttes de*. Die weibliche Endung artikulirt sehr deutlich wegen der Aehnlichkeit ihres consonantischen Anlautes mit dem Anlaut der folgenden Sylbe. Vergl. S. 15.

V. 21 u. 25. Vergl. V. 17.

V. 23. Vergl. V. 11.

Schluss.

(146) Ueberblicken wir am Schluss die drei Elemente, welche die Form des französischen Verses bilden, nämlich die feste Sylbenanzahl, den harmonischen Wechsel betonter und unbetonter Sylben oder den Tonsylbenrhythmus und den Reim, so bemerken wir folgendes:

1) Die feste Sylbenanzahl richtet sich nach von Alters her überkommenen Regeln, welche theilweise einer Reform bedürftig sind. Das Verbot, welches die weiblichen Endungen mit vorhergehendem Vocal (*ée, aie, ie, oue, ue, eue, oie, uie*) aus dem Inneren des Verses in allen Fällen ausschliesst, in welchen das *e muet* dieser Endungen nicht elidirt werden kann, muss fallen. Der moderne Vers hat diese Endungen einsylbig zu rechnen, da sie in der Aussprache völlig stumm sind und ihr *e muet* nur zur Dehnung des vorhergehenden Vocales dient. Die Ausnahmestellung, der sich die Formen *qu'ils aient, qu'ils soient* erfreuen (Seite 7), wird dann zur Regel. Der durch die Elision geradezu prämiirte Hiatus in Verbindungen wie *noyée au sang, Troie expira* u. s. w. wird seltener, eine reiche Menge von Wortformen wie *fées, rues, bleues, fleuries, ils croient, qu'ils louent* u. s. w. erhält Zutritt in das Innere des Verses und erhöht dadurch die Beweglichkeit und Schmiegsamkeit der dichterischen Periode. Mit demselben Rechte, mit welchem man *reniement, dévouement* als dreisylbige Wörter überall im Verse verwendet, sollte man auch die Verbalformen *ils renient, ils dévouent* überall im Verse zweisylbig gebrauchen.

Dieser wesentlichen Abänderung der üblichen Sylbenzählung, der nichts als Gewohnheit und Vorurtheil entgegenstehen, würden sich noch andere Abänderungen anreihen lassen, die allerdings

vorher einer genauen Discussion unterliegen müssten. Dahin gehört z. B. die schleppend und schlecht klingende Diärese der Endungen *ion* und *ien*, soweit dieselben nicht mit zwei verschiedenen Consonanten anlauten; wenn man diese Endungen einsylbig rechnete, so würden auch die auf sie ausgehenden Verse gedrungener und im Reim angenehmer klingen. In Betreff der mit einer Liquida oder einem scharfen Zischlaut anlautenden weiblichen Endungen wird es schon fraglicher sein, ob man sie durchweg nicht mehr mitzählen soll, da der durch sie entstehende Quantitätsverlust durch vollere sie begleitende Sylben ausgeglichen werden kann (Artikel 145).

2) Der Tonsylbenrhythmus des französischen Verses kann in Zukunft noch reiner geprägt werden, sobald die Dichter sich auch theoretisch seiner Rolle bewusst werden. Bis jetzt haben die meisten Dichter nur instinctiv die Wichtigkeit der harmonischen Ordnung der Betonungen erkannt; die Romantiker sprechen öfter davon, man müsse den Alexandriner, der nur zwölf Sylben zähle, so handhaben, dass er viel länger erscheine, als er in Wirklichkeit sei. Sie setzen damit der Verwässerung, die der Alexandriner des achtzehnten Jahrhunderts durch die zu grosse Anzahl unbetonter Sylben zeigt, die Kraft entgegen, mit der ihn die neue Schule durch Häufung der Betonungen verjüngte. Ein theoretisches Studium der Betonungen könnte indessen noch einige Fehler z. B. die allzu häufigen harten Tonsylbenstösse aus dem modernen Verse, der in Bezug auf Rhythmus auf dem richtigen Wege begriffen ist, verschwinden lassen. Von neu zu erfindenden Versen kann, wie wir nachgewiesen haben, die französische Verskunst kein besonderes Heil erwarten, da sich die bestehenden Verse naturgemäss dem Charakter der französischen Accentuation angepasst haben. Dagegen wäre es möglich, der Form der Dichtung dadurch neue Mittel zuzuführen, dass man mit den verschiedenen rhythmischen Formen eines und desselben Verses in einem Gedichte nach einer bestimmten und symmetrischen Ordnung abwechselte; es wäre denkbar, dass dadurch rhythmisch harmonische Strophensätze entstünden, die kunstvoll wären und doch dem rhythmischen Genius der Sprache entstammten.

3) Der Reim der französischen Sprache, der schon ohnehin über reiche Mittel verfügt, ist eines fast unberechenbaren Aufschwunges fähig, sobald er sich ganz mit der bestehenden Aussprache in Einklang setzt und, wie es sein muss, nur an das Ohr appellirt. Es müssen also alle rein orthographischen Reimregeln nebst dem Gesetz der Reimfolge fallen. Dabei wird dann die Pflege des vollen Klanges im Reim, welche die moderne Schule mit Recht sich angelegen sein lässt, ebenfalls gewinnen, weil der vollere Klang dann leichter zu erreichen ist. Dass aber auch diese Pflege keine pedantisch einseitige sein darf, dass der Reichthum des Reimes nicht nach dem Stützconsonanten allein zu definiren ist, darauf haben wir schon früher hingewiesen (Artikel 87). Hiervon abgesehen verdient es nur Anerkennung, wenn die modernen französischen Dichter das Wort „Reimer" (*rimeur*) zu einem Ehrentitel erhoben haben und auch hierin ist die moderne Schule auf dem richtigen Wege begriffen*). —

Vielleicht in keiner neueren Sprache hat die Theorie der Dichtkunst so bestimmend auf die Praxis zurückgewirkt, wie im Französischen. Bisher ist diese Rückwirkung zum allergrössten Theil eine die Schönheit des Versrhythmus schädigende gewesen. Möge darum endlich die Zeit gekommen sein, in der Frankreichs Dichter den Einwirkungen derjenigen Lehren zugänglich werden, durch welche der französische Vers in völligen Einklang mit der natürlichen Aussprache gelangt! Dann werden dieselben Quellen, welche bisher im Verborgenen, durch Hindernisse und auf Umwegen zum Fluss der gebundenen Rede zusammentraten, in geebnetem Bett zu einem noch gleichmässiger wogenden Rhythmus geeinigt werden.

*) Wir sprechen hier nur von der Form der Dichtkunst. Diese hat durch die Romantiker ohne Zweifel nur gewonnen; dass es vielen Dichtern dieser Schule am dichterischen Inhalte und an Natürlichkeit gebricht, ist eine andere Sache. Vielleicht wird sich einst zeigen, dass die bedeutendste Aufgabe, welche die romantische Schule zu erfüllen hatte, die war, das dichterische Werkzeug, die Versform, für ein neues Erblühen französischer Dichtung zu vervollkommnen.

Anhang.

Rhythmische Scansion des ersten Actes der Athalie von Racine.

(Mit Ausnahme der letzten Scene.)

Scène I.

JOAD, ABNER.

ABNER.

	Oui, je viens | dans son temple || adorer | l'Eternel;	3 3
	Je viens, | selon | l'usage || anti|que et solennel,	(2) 4
	Célébrer | avec vous || la fameu|se journée	3 3
	Où sur le mont | Sina || la loi | nous fut | donnée.	$\overline{4}$ (2)
5.	Que les temps | sont changés! || Sitôt | que de ce jour	3 4
	La trompe|tte sacrée || annonçait | le retour,	3 3
	Du tem|ple, orné | partout || de festons | magnifiques,	2 3
	Le peu|ple saint | en foule || inondait | les portiques;	2 3
	Et tous, | devant | l'autel || avec or|dre introduits,	(2) 3
10.	De leurs champs | dans leurs mains || portant | les nouveaux fruits,	3 4
	Au Dieu | de l'univers || consacraient | ces prémices:	4 3
	Les prê|tres ne pouvaient || suffi|re aux sacrifices.	4 4
	L'auda|ce d'u|ne femme, || arrêtant | ce concours,	(2) 3
	En des jours | ténébreux || a changé | ces beaux jours.	3 3

V. 4. Vergl. S. 39.

V. 9. Der zweite Halbvers wird durch die Wiederholung des *r* und der *t*-Laute hart; dazu kommt der nicht ganz schwache Zusammenstoss der Tonsylben av*ec or*dre: avec *ordr'introd*uits.

V. 10. Der Tonsylbenstoss nouv*eaux fruits* vor dem Reim hebt den Begriff der jungen Früchte hervor.

D'adorateurs | zélés || à pei|ne un petit nombre	$\overline{4}\,4$
Ose des premiers temps || nous retracer | quelque ombre:	(3) 3
Le re|ste pour | son Dieu || montre un oubli | fatal;	(2) $\overline{4}$
Ou mê|me, s'empressant || aux autels | de Baal,	4 3
Se fait | initier || à ses | honteux | mystères,	4 (2)
Et blasphè|me le nom || qu'ont invoqué | leurs pères.	3 $\overline{4}$
Je trem|ble qu'Athalie, || à ne vous rien | cacher,	4 $\overline{4}$
Vous-mê|me de l'autel || vous faisant | arracher,	4 3
N'achè|ve enfin | sur vous || ses vengean|ces funestes,	2 3
Et d'un | respect | forcé || ne dépou|ille les restes.	(2) 3

JOAD.

D'où vous vient | aujourd'hui || ce noir | pressentiment?	3 4

ABNER.

Pensez-vous | être saint || et ju|ste impunément?	3 4
Dès longtemps | elle hait || cette fermeté rare	3 (5 + 1)
Qui rehau|sse en Joad || l'éclat | de la tiare;	3 4
Dès longtemps | votre amour || pour la | religion	3 (4)
Est traité | de révolte || et de sédition.	3 (6)
Du méri|te éclatant || cette rei|ne jalouse	3 3
Hait surtout | Josabeth, || votre fidè|le épouse.	3 $\overline{4}$
Si du grand prê|tre Aaron || Joad | est successeur,	$\overline{4}\,4$
De no|tre dernier roi | Josabeth | est la sœur.	(4) 3
Mathan, | d'ailleurs, | Mathan, | ce prê|tre sacrilége,	2 4
Plus méchant | qu'Athalie, || à toute heu|re l'assiége;	3 3

V. 15. pe*tit nom*bre wie V. 10.

V. 16. Der Halbvers (3) macht hier völlig den gleichen Eindruck wie r sechssylbige Wirbel. Vergl. S. 89.

V. 16. Vergl. S. 58 u. 59.

V. 17. Es kann nicht *montre un* \| *oubli* \| *fatal* scandirt werden, weil ɜ schwache Tonsylbe *un*, die allerdings der Ictus trifft, durch die unmit-lbar vorhergehende starke Tonsylbe *montre* gedämpft wird.

V. 29 u. 30. Zwei schwache Verse hinter einander.

V. 33. Nicht *Si du grand* \| *prêtre Aaron* zu scandiren, weil *grand être* zu einem Begriff verschmilzt.

V. 34. *Roi* ist durch Tonsylbenstoss vor der Cäsur hervorgehoben.

Mathan, | de nos | autels || infâ|me déserteur, (2) 4
Et de tou|te vertu || zélé | persécuteur. 3 4
C'est peu | que, le front ceint | d'une mi|tre étrangère, 4 3
Ce lévi|te à Baal || prête son ministère; 3 (3)
Ce tem|ple l'importune, || et son | impiété 4 (4)
Voudrait | anéantir || le Dieu | qu'il a | quitté. 4 (2)
Pour vous per|dre il n'est point || de ressorts | qu'il n'invente; 3 3
Quelquefois | il vous plaint, || souvent | même il vous vante. 3 4
Il affe|cte pour vous | une fau|sse douceur; 3 3
Et, par là, | de son fiel | colorant | la noirceur, 3 3
Tantôt | à ce|tte reine || il vous peint | redoutable, (2) 3
Tantôt, | voyant | pour l'or | sa soif | insatiable, 2 4
Il lui feint | qu'en un lieu || que vous seul | connaissez, 3 3
Vous cachez | des trésors || par David | amassés. 3 3
Enfin, | depuis | deux jours, || la super|be Athalie (2) 3
Dans un som|bre chagrin || paraît | ensevelie. 3 4
Je l'observais | hier, || et je voyais | ses yeux 4 4
Lancer | sur le lieu saint || des regards | furieux: 4 3
Comme si, | dans le fond || de ce va|ste édifice, 3 3
Dieu cachait | un vengeur || armé | pour son | supplice. 3 (2)
Croyez-moi, | plus j'y pense, || et moins | je puis | douter 3 2
Que sur vous | son courroux || ne soit prêt | d'éclater; 3 3
Et que de Jézabel || la fi|lle sanguinaire 6 4
Ne vie|nne attaquer Dieu || jusqu'en | son sanctuaire. 4 (4)

V. 39. Das Participe *ceint* ist wie *roi* in V. 34 hervorgehoben, weil die Krönung mit der fremden Mitra Hauptbegriff ist.

V. 41. Vergl. V. 16.

V. 44. sou*vent* | *même* il vous vante; *souvent* als Gegensatz zu *quelquefois* durch Tonsylbenstoss zwischen zwei Füssen hervorgehoben.

V. 54. Lieu *saint:* Tonsylbenstoss, bei welchem lieu gedämpft wird; lieu saint = Heiligthum ist ein Begriff.

V. 55. *Si* hat einen starken Accent, weil es von seinem Verbe durch eine längere adverbielle Bestimmung getrennt ist. Aehnlich die Conjunction *et* in V. 59. Vergl. S. 39.

V. 59. Die Form 6 und nicht (6); vergl. V. 55.

V. 60. Der Tonsylbenstoss attaqu*er Dieu* mit der folgenden Ausnahmeform 6 bringen rhythmisch das gewaltsame Vermessen Athalie's zum Ausdruck.

JOAD.

Celui | qui met | un frein || à la | fureur | des flots 2 (2)
Sait aussi | des méchants | arrêter | les complots. 3 3
Soumis | avec | respect || à sa | volonté sainte, (2) (4)
Je crains Dieu, | cher Abner, | et n'ai point | d'autre crainte. 3 3
Cependant | je rends grâce || au zè|le officieux 3 4
Qui sur tous | mes périls || vous fait | ouvrir | les yeux. 3 2
Je vois | que l'injustice || en secret | vous irrite, 4 3
Que vous | avez | encor || le cœur | israélite. (2) 4
Le ciel | en soit | béni! || Mais ce secret | courroux, (2) 4
Cette oisi|ve vertu, || vous en | contentez-vous? 3 (4)
La foi | qui n'agit point, || est-ce une foi | sincère? 4 4
Huit ans | déjà | passés, || une impi|e étrangère 2 3
Du scep|tre de David || usur|pe tous | les droits, 4 2
Se bai|gne impunément || dans le sang | de nos rois, 4 3
Des enfants | de son fils || détesta|ble homicide, 3 3
Et mê|me con|tre Dieu || lève son bras | perfide; (2) 4
Et vous, | l'un des soutiens || de ce tremblant | état, 4 4
Vous, nourri | dans les camps || du saint roi | Josaphat, 3 3
Qui sous son fils | Joram || commandiez | nos armées, 4 3
Qui rassurâ|tes seul || nos vi|lles alarmées, 4 4
Lorsque d'Ochozias || le trépas | imprévu 6 3
Disperşa | tout son camp || à l'aspect | de Jéhu; 3 3
„Je crains Dieu, | dites-vous; || sa vérité | me touche!“ 3 4
Voici | comme ce Dieu || vous répond | par ma bouche: 4 3
„Du zè|le de ma loi || que sert | de vous | parer? 4 (2)
„Par de stéri|les vœux || pensez-vous | m'honorer? 4 3
„Quel fruit | me revient-il || de tous | vos sacrifices? 4 4
„Ai-je besoin | du sang || des boucs | et des | génisses? 4 (2)

V. 61—64. Diese vier Verse werden ihrer Schönheit wegen allgemein bewundert. In Betreff von volon*té sainte* vergl. V. 54. Man beachte, dass die vier Verse jambischen und anapästischen Gang regelmässig wechseln.

V. 71. Es kann keine schwache Scansion auf *une* fallen, weil die starke Tonsylbe von *est* die Tonsylbe von *une* zu sehr herabdrückt.

V. 79. Vergl. S. 52.

„Le sang | de vos rois crie, || et n'est point | écouté. 4 3
„Rompez, | rompez | tout pacte || avec | l'impiété; 2 (4)
„Du milieu | de mon peuple || exterminez | les crimes; 3 4
„Et vous | viendrez | alors || m'immoler | vos victimes.“ (2) 3

ABNER.

Hé! que puis|-je au milieu || de ce peu|ple abattu? 3 3
Benjamin | est sans force, || et Juda | sans vertu: 3 3
Le jour | qui de leurs rois || vit étein|dre la race 4 3
Eteignit | tout le feu || de leur | anti|que audace. 3 (2)
Dieu mê|me, disent-ils, || s'est retiré | de nous: 4 4
De l'honneur | des Hébreux || autrefois | si jaloux, 3 3
Il voit | sans intérêt || leur grandeur | terrassée; 4 3
Et sa | miséricorde || à la fin | s'est lassée; (4) 3
On ne voit plus | pour nous || ses redouta|bles mains 4 4
De merveil|les sans nombre || effrayer | les humains; 3 3
L'arche saint|e est muette, || et ne rend plus | d'oracles. 3 4

JOAD.

Et quel temps | fut jamais || si ferti|le en miracles? 3 3
Quand Dieu | par plus | d'effets || montra-t-il | son pouvoir? 2 3
Auras-tu donc | toujours || des yeux | pour ne point voir, 4 4
Peuple ingrat? | Quoi! toujours || les plus gran|des merveilles, 3 3
Sans ébranler | ton cœur || frapperont | tes oreilles? 4 3
Faut-il, | Abner, | faut-il || vous rappeler | le cours 2 4
Des prodi|ges fameux || accomplis | en nos jours, 3 3
Des tyrans | d'Israël || les célè|bres disgrâces, 3 3
Et Dieu | trouvé | fidèle || en tou|tes ses | menaces; 2 (2)

V. 89. Tonsylbenstoss vor der Cäsur mit beabsichtigter Wirkung wie in V. 60.

V. 105. *Quand* ist stark betont, so dass im ersten Fuss ein Tonsylbenstoss innerhalb eines Jambus stattfindet. Doch verliert dieser Zusammenstoss im Versanfang an Härte, weil die Stimme bei Beginn des Verses noch kräftig genug ist, ihn zu bewältigen, und weil der Rhythmus erst im weiteren Verlauf eines Verses sich entwickelt, daher auch erst im weiteren Verlauf merklich geschädigt werden kann.

V. 106. Der Tonsylbenstoss vor dem Reim ist sehr hart und wird hier noch dadurch unangenehmer, dass beide Tonsylben den langen Vocallaut *oi* enthalten. Vergl. Artikel 144.

L'impi|e Achab | détruit, || et de son sang | trempé 2 $\overline{4}$
Le champ | que par | le meurtre || il avait | usurpé; (2) 3
Près de ce champ | fatal || Jézabel | immolée, $\overline{4}$ 3
Sous les pieds | des chevaux || cette rei|ne foulée, 3 3
Dans son sang | inhumain || les chiens | désaltérés, 3 4
Et de son corps | hideux || les mem|bres déchirés; $\overline{4}$ 4
Des prophè|tes menteurs || la trou|pe confondue, 3 4
Et la fla|mme du ciel || sur l'autel | descendue; 3 3
Eli|e aux éléments || parlant | en souverain, 4 4
Les cieux | par lui | fermés || et devenus | d'airain, 2 $\overline{4}$
Et la te|rre trois ans || sans pluie et sans | rosée, 3 (2)
Les morts | se ranimant || à la voix | d'Elisée? 4 3
Reconnaissez, | Abner, || à ces traits | éclatants, $\overline{4}$ 3
Un Dieu | tel aujourd'hui || qu'il fut | dans tous | les temps. 4 2
Il sait, | quand il lui plaît, || faire éclater | sa gloire; 4 $\overline{4}$
Et son peu|ple est toujours || présent | à sa | mémoire. 3 (2)

ABNER.

Mais où | sont ces | honneurs | à David | tant promis, (2) 3
Et prédits | même encore || à Salomon | son fils? 3 $\overline{4}$
Hélas! | nous espérions || que de leur ra|ce heureuse 4 $\overline{4}$
Devait | sortir | de rois || une sui|te nombreuse; 2 3
Que sur tou|te tribu, || sur tou|te nation, 3 4
L'un d'eux | établirait || sa domination, 4 (6)
Ferait | cesser | partout || la discor|de et la guerre, 2 3
Et verrait | à ses pieds || tout les rois | de la terre. 3 3

JOAD.

Aux promes|ses du ciel || pourquoi | renoncez-vous? 3 4

ABNER.

Ce roi | fils de David, || où le chercherons-nous? 4 6
Le ciel mê|me peut-il || réparer | les ruines 3 3

V. 113—118. Vergl. Seite 479.

V. 134 u. 138. Die beiden letzten Halbverse sind ganz prosaisch; dasselbe gilt vom ersten Halbvers in V. 155.

V. 139 u. 141. *Même* gehört im ersten Vers zu *ciel,* im zweiten zu *au berceau.* Le ciel même peut-il = ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —; l'enfant même au berceau = ⏑ — | — ⏑ ⏑ —.

	De cet ar|bre séché | jusque dans ses | racines?	$\bar{3}(\bar{4})$
	Athali|e étouffa || l'enfant | même au berceau.	3 4
	Les morts, | après | huit ans, || sortent-ils | du tombeau?	(2) 3
	Ah! si | dans sa | fureur || elle s'était | trompée;	(2)($\bar{4}$)
	Si du sang | de nos rois || quelque gou|tte échappée	3 3

JOAD.

	Hé bien! | que feriez-vous? ||	

ABNER.

	O jour | heureux | pour moi!	4 2
	De que|lle ardeur | j'irais || reconnaî|tre mon roi!	2 3
	Doutez-vous | qu'à ses pieds || nos tribus | empressées ...	3 3
	Mais pourquoi | me flatter || de ces vai|nes pensées?	3 3
	Déplora|ble héritier || de ces rois | triomphants,	3 3
	Ochozias | restait || seul avec ses | enfants;	$\bar{4}(\bar{4})$
	Par les traits | de Jéhu || je vis | percer | le père;	3 2
	Vous avez vu | les fils || massacrés | par la mère.	$\bar{4}$ 3

JOAD.

	Je ne m'expli|que point; || mais quand l'a|stre du jour	$\bar{4}$ 3
	Aura | sur l'horizon || fait le tiers | de son tour,	4 3
	Lorsque la troisième heure || aux prièlres rappelle,	6 3
	Retrouvez-vous | au temple || avec | ce mê|me zèle.	$\bar{4}$(2)
	Dieu pourra | vous montrer || par d'importants | bienfaits	3 $\bar{4}$
	Que sa paro|le est stable || et ne trom|pe jamais.	$\bar{4}$ 3
	Allez: | pour ce grand jour || il faut | que je m'apprête,	4 4
	Et du tem|ple déjà || l'aube blanchit | le faîte.	3 $\bar{4}$

ABNER.

	Quel sera | ce bienfait || que je ne comprends pas?	3 6!
	L'illu|stre Josabeth || porte vers vous | ses pas:	4 $\bar{4}$
	Je sors, | et vais | me joindre || à la trou|pe fidèle	2 3
	Qu'atti|re de ce jour || la pom|pe solennelle.	4 4

V. 161. Der zweite Halbvers ist ganz ungegliedert.

Scène II.

JOAD, JOSABETH.

JOAD.

5.	Les temps | sont accomplis, || prince|sse: il faut | parler,	4 2
	Et vo|tre heureux | larcin || ne se peut plus | celer.	2 $\overline{4}$
	Des ennemis | de Dieu || la coupa|ble insolence,	$\overline{4}$ 3
	Abusant | contre lui || de ce profond | silence,	3 $\overline{4}$
	Accu|se trop | longtemps || ses prome|sses d'erreur.	(2) 3
0.	Que dis|-je? Le succès || animant | leur fureur,	4 3
	Jusque sur no|tre autel || votre inju|ste marâtre	($\overline{4}$) 3
	Veut offrir | à Baal || un encens | idolâtre.	3 3
	Montrons | ce jeu|ne roi || que vos mains | ont sauvé,	2 3
	Sous l'ai|le du | Seigneur || dans le tem|ple élevé.	(2) 3
5.	De nos prin|ces hébreux || il aura | le courage,	3 3
	Et déjà | son esprit || a devancé | son âge.	3 $\overline{4}$
	Avant | que son | destin || s'expli|que par | ma voix,	(2) (2)
	Je vais | l'offrir | au Dieu || par qui rè|gnent les rois:	2 3
	Aussitôt, | assemblant || nos lévi|tes, nos prêtres,	3 3
0.	Je leur | déclarerai || l'héritier | de leurs maîtres.	(4) 3

JOSABETH.

	Sait-il | déjà | son nom || et son no|ble destin?	2 3

JOAD.

	Il ne répond | encor || qu'au nom | d'Eliacin,	$\overline{4}$ 4
	Et se croit | quelque enfant || rejeté | par sa mère,	3 3
	A qui | j'ai par | pitié || daigné | servir | de père.	(2) 2

JOSABETH.

5.	Hélas! | de quel | péril || je l'avais su | tirer!	2 $\overline{4}$
	Dans quel | péril | encore || il est près | de rentrer!	2 3

V. 171. Der Vers nähert sich der Form 6, da *jusque* stark betont ist.

V. 184. Das Pronom relatif ist stark betont, sobald es, wie hier, von er Präposition (*à*) regiert wird, die es von seinem Beziehungswort (*mère*) nnt. A qui *j'ai* \| par pitié \| daigné \| .. kann nicht scandirt werden, weil *i* in der dritten Sylbe nicht durch den Ictus gehoben ist und überdiess ›i auf *-é fermé* schliessende Füsse einen Missklang gäben.

JOAD.

Quoi! déjà | votre foi || s'affaiblit | et s'étonne? 3 3

JOSABETH.

A vos sa|ges conseils, || seigneur, | je m'abandonne. 3 4
Du jour | que j'arrachai || cet enfant | à la mort, 4 3
Je remis | en vos mains || tout le soin | de son sort; 3 3
Même, de mon | amour || craignant | la violence, (4) 4
Autant | que je le puis || j'évi|te sa présence, 4 (2)
De peur | qu'en le voyant || quelque trou|ble indiscret 4 3
Ne fa|sse avec | mes pleurs || échapper | mon secret. (2) 3
Surtout | j'ai cru | devoir || aux lar|mes, aux | prières, 2 (2)
Consacrer | ces trois jours || et ces | trois nuits | entières. 3 (2)
Cependant | aujourd'hui || puis-je vous demander 3 (3)
Quels amis | vous avez || prêts à vous seconder? 3 (3)
Abner: | le bra|ve Abner || viendra-t-il | nous défendre? 2 3
A-t-il | près de son roi || fait serment | de se rendre? 4 3

JOAD.

Abner, | quoiqu'on se pût || assurer | sur sa foi, 4 3
Ne sait | pas même encor || si nous avons | un roi. 4 4

JOSABETH.

Mais à qui | de Joas || confiez-vous | la garde? 3 4
Est-ce Obed, | est-ce Ammon || que cet honneur | regarde? 3 4
De mon pè|re sur eux || les bienfaits | répandus... 3 3

JOAD.

A l'inju|ste Athalie || ils se sont tous | vendus. 3 4

JOSABETH.

Qui donc | opposez-vous || contre ses satellites? 4 (3)

V. 197 u. 198. Beide Verse sind schwach; im zweiten ist die Tonsylbe von *avez* stark, weil *avez* hier nicht Hilfszeitwort ist. ... prêts à vous seconder = (4) kann nicht scandirt werden, weil die schwache Tonsylbe *à* durch die starke *prêts* gedämpft wird.

V. 202. Ne sait pas même encore = ⏑ — | — ⏑ ⏑ —; *sait* verliert seinen Ton nicht an *pas*, weil die Verneinung *pas même encore* als selbstständiges Satzglied sich absondert und weil *sait* dem Inhalte nach stark betont ist.

JOAD.

Ne vous l'ai-|je pas dit? || Nos prê|tres, nos | lévites. 3 (2)

JOSABETH.

Je sais | que, près | de vous || en secret | assemblé, (2) 3
Par vos soins | prévoyants || leur nom|bre est redoublé; 3 4
Que, pleins | d'amour | pour vous, || d'horreur | pour Athalie, 2 4
Un serment | solennel || par avan|ce les lie 3 3
A ce fils | de David || qu'on leur doit | révéler. 3 3
Mais, quelque no|ble ardeur || dont ils pui|ssent brûler, 4 3
Peuvent-ils | de leur roi || venger | seuls la querelle? 3 4
Pour un | si grand | ouvrage || est-ce assez | de leur zèle? (2) 3
Doutez-vous | qu'Athalie, || au premier bruit | semé 3 4
Qu'un fils | d'Ochozias || est ici | renfermé, 4 3
De ses fiers | étrangers || assemblant | les cohortes, 3 3
N'enviro|nne le temple || et n'en bri|se les portes? 3 3
Suffira-t-il | contre eux || de vos | mini|stres saints, 4 (2)
Qui, levant | au Seigneur || leurs innocen|tes mains, 3 4
Ne sa|vent que gémir || et prier | pour nos crimes, 4 3
Et n'ont | jamais | versé || que le sang | des victimes? (2) 3
Peut-ê|tre dans | leurs bras, || Joas | percé | de coups... (2) 2

JOAD.

Et comptez-vous | pour rien || Dieu qui combat | pour nous: 4 4
Dieu, qui | de l'orphelin || protége l'innocence, 4 4
Et fait | dans la | faiblesse || éclater | sa puissance; (2) 3
Dieu, qui hait | les tyrans, || et qui | dans Jézraël 3 4
Jura | d'exterminer | Achab | et Jézabel; 4 4

V. 214. *Mais* hat starke Betonung (Seite 39).

V. 215. *venger seuls la querelle* = ⏑ — | — ⏑ ⏑ —.

V. 217. au prem*ier* br*uit* Tonsylbenstoss zwischen Adjectif und Substantiv innerhalb eines Päon, der hier etwas hart ist, weil die Tonsylben beide einen Diphthongen enthalten. Vergl. V. 106.

V. 227. Tonsylbenstoss im ersten Jambus. Vergl. V. 105. Das Pronom *qui* ist stark betont, weil es durch *de l'orphelin* von seinem Zeitwort *protége* getrennt ist.

V. 231. Das Pronom *qui* unmittelbar hinter seinem Beziehungswort und unmittelbar vor seinem Zeitwort ist unbetont. *Dieu, qui hait* = — ⏑ —.

Dieu, qui, | frappant | Joram, || le mari | de leur fille, 2 3
A ju|sque sur | son fils | poursuivi | leur famille; (2) 3
Dieu, dont le bras | vengeur, || pour un temps | suspendu, 4 3
Sur ce|tte ra|ce impie || est toujours | étendu? (2) 3

JOSABETH.

Et c'est | sur tous | ces rois || sa justi|ce sévère 2 3
Que je crains | pour le fils || de mon | malheureux frère. 3 (4)
Qui sait | si cet | enfant, || par leur cri|me entraîné, (2) 3
Avec eux | en naissant || ne fut pas | condamné? 3 3
Si Dieu, | le séparant || d'une odieu|se race, 4 4
En faveur | de David || voudra | lui fai|re grâce? 3 2
Hélas! | l'état | horrible || où le ciel | me l'offrit 2 3
Revient | à tout | moment || effrayer | mon esprit. 2 3
De prin|ces égorgés || la cham|bre était | remplie, 4 (2)
Un poignard | à la main || l'implaca|ble Athalie 3 3
Au carna|ge animait || ses barba|res soldats, 3 3
Et poursuivait | le cours || de ses | assassinats. 4 (4)
Joas, | laissé | pour mort, || frappa | soudain | ma vue; 2 2
Je me figu|re encor || sa nourri|ce éperdue 4 3
Qui devant les | bourreaux || s'etait | jeté|e en vain, (4) (2)
Et, fai|ble, le tenait || renversé | sur son sein. 4 3
Je le pris | tout sanglant. || En baignant | son visage, 3 3
Mes pleurs | du sentiment || lui rendi|rent l'usage; 4 3
Et, soit | frayeur | encore, || ou pour | me caresser, 2 (4)
De ses bras | innocents || je me sentis | presser. 3 4
Grand Dieu! | que mon | amour || ne lui soit point | funeste! (2) 4
Du fidè|le David || c'est le précieux reste: 3 6
Nourri | dans ta | maison, || en l'amour | de ta loi, (2) 3
Il ne connaît | encor || d'autre pè|re que toi. 4 3

V. 231. Vergl. V. 226.

V. 233. *Dieu, dont le bras* = — ⏑ ⏑ —.

V. 236. Der Vers ist schlecht, da die ohnehin schwache Form (4) des letzten Halbverses einen Tonsylbenstoss vor dem Reime hat. Dieser Halbvers steht also der Form 5 + 1! ganz nahe.

V. 256. Das Adjectiv *précieux* wird durch *reste* nicht völlig gedämpft, so dass diese Form 6 sich der Form 5 + 1 nähert.

Sur le point | d'attaquer || une rei|ne homicide, 3 3
A l'aspect | du péril || si ma foi | s'intimide, 3 3
Si la chair | et le sang, | se troublant | aujourd'hui, 3 3
Ont trop | de part | aux pleurs || que je répands | pour lui, 2 4
Conser|ve l'héritier || de tes sain|tes promesses, 4 3
Et ne punis | que moi || de tou|tes mes | faiblesses! 4 (2)

JOAD.

Vos lar|mes, Josabeth, || n'ont rien | de criminel, 4 4
Mais Dieu | veut qu'on espère || en son soin | paternel. 4 3
Il ne recher|che point, || aveu|gle en sa | colère, 4 (2)
Sur le fils | qui le craint || l'impiété | du père. 3 4
Tout ce qui re|ste encor || de fidè|les Hébreux 4 3
Lui viendront | aujourd'hui || renouveler | leurs vœux: 3 4
Autant | que de David || la ra|ce est respectée, 4 4
Autant | de Jézabel || la fi|lle est détestée. 4 4
Joas | les touchera || par sa no|ble pudeur 4 3
Où sem|ble de son sang || relui|re la | splendeur; 4 (2)
Et Dieu, | par sa voix même || appuyant | notre exemple, 4 3
De plus près | à leur cœur || parlera | dans son temple. 3 3
Deux infidè|les rois || tour à tour | l'ont bravé: 4 3
Il faut | que sur | le trône || un roi | soit élevé, (2) 4
Qui se souvie|nne un jour || qu'au rang | de ses ancêtres 4 4
Dieu l'a fait | remonter || par la main | de ses prêtres, 3 3
L'a tiré | par leur mains || de l'oubli | du tombeau, 3 3
Et de David | éteint || rallumé | le flambeau. 4 3
Grand Dieu! | si tu | prévois || qu'indi|gne de sa race, (2) 4
Il doi|ve de David || abandonner | la trace, 4 4
Qu'il soit | comme le fruit || en naissant | arraché, 4 3
Ou qu'un sou|ffle ennemi || dans sa fleur | a séché! 3 3
Mais si | ce mê|me enfant, || à tes or|dres docile, 2 3
Doit ê|tre à tes | desseins || un instrument | utile, (2) 4
Fais qu'au ju|ste héritier || le sce|ptre soit | remis; 3 (2)
Livre en mes fai|bles mains || ses puissants | ennemis; 4 3
Confonds | dans ses | conseils || une rei|ne cruelle: (2) 3
Daigne, dai|gne, mon Dieu, || sur Mathan | et sur elle 3 3

Répan|dre cet | esprit || d'imprudenlce et d'erreur, (2) 3
De la chu|te des rois || funelste avant-coureur. 3 4
295. L'heure me prelsse: adieu. || Des plus sainltes familles 4 3
Votre fils | et sa sœur || vous amè|nent les filles. 3 3

Scène III.

JOSABETH, ZACHARIE, SALOMITH, LE CHOEUR.

JOSABETH.

Cher Zachari|e, allez, || ne vous | arrêtez pas: 4 (4)
De vo|tre augu|ste père || accompagnez | les pas. (2) 4
O fi|lles de Lévi, || troupe jeu|ne et fidèle, 4 3
300. Que déjà | le Seigneur || embra|se de son zèle, 3 4
Qui venez | si souvent || partager | mes soupirs, 3 3
Enfants, | ma seu|le joie || en mes longs | déplaisirs, 2 3
Ces festons | dans vos mains, || et ces fleurs | sur vos têtes, 3 3
Autrefois | convenaient || à nos | pompeu|ses fêtes; 3 (2)
305. Mais, hélas! | en ce temps | d'oppro|bre et de douleurs, 3 4
Quelle offran|de sied mieux || que celle de nos pleurs! 3 4
J'entends | déjà, | j'entends || la trompe|tte sacrée, 2 3
Et du tem|ple bientôt || on permettra | l'entrée. 3 4
Tandis | que je me vais || préparer | à marcher, 4 3
310. Chantez, | louez | le Dieu || que vous | venez | chercher. 2 (2)

Berichtigungen.

S. 57 Z. 1 v. o. Der Vers ist zu streichen, da La mer | semble . . . zu scandiren ist. Statt seiner können Vers 40 auf Seite 145 und Vers 17 auf Seite 152 als Beispiele eines Tonsylbenstosses im Anfangsanapäst genommen werden.
S. 134 Z. 16 v. u. Statt *Haït* lies *Hait.*
S. 153 Vers 19. Der zweite Halbvers gehört zur Form (3), die hier mit der Form 6 identisch wird.
S. 209 Z. 15 v. u. Statt *le* lies *la.*
S. 280 Z. 2 v. o. Statt *souvenir* lies *souvenirs.*
S. 448 Z. 13 v. u. Statt *courrière* lies *lumière.*

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

Methodisch bearbeitetes

französisches Lesebuch

für

höhere Unterrichtsanstalten

von

Dr. Th. B. A. Klotzsch,

Realschuldirector in Borna.

(VI u. 470 S.) gr. 8. geh. 4 Mark.

Materialien

zum

Uebersetzen aus dem Deutschen ins Französische.

Für obere Klassen höherer Schulen

von

R. Wilcke,

Oberlehrer an dem Königl. Gymnasium und der höheren Bürgerschule zu Hamm.

(VI u. 142 S.) gr. 8. geh. 1 Mark 60 Pf.

Les Poëtes Français.

Recueil

de

Poésies Françaises

par

E. Pfundheller.

(XII u. 355 S.) 8. geh. 2 Mark 40 Pf.

In ganz Leinwand gebunden 3 Mark.

Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

Englische Grammatik

von

Eduard Mätzner.

Zweite Auflage.

I. Theil: Die Lehre vom Worte.
(VIII u. 560 S.) gr. 8. geh. 11 Mark.

II. Theil: Die Lehre von der Wort- u. Satzfügung. Erste Hälfte.
(VI u. 529 S.) gr. 8. geh. 10 Mark.

III. Theil: Die Lehre von der Wort- u. Satzfügung. Zweite Hälfte.
(XV u. 619 S.) gr. 8. geh. 13 Mark.

Words from the Poets.

A Selection

of

English Poetry

by

E. Pfundheller.

(VII u. 275 S.) gr. 16. geh. 2 Mark.
In ganz Leinwand gebunden 2 Mark 50 Pf.

Lehrbuch

der

italienischen Sprache

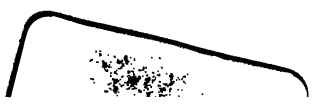
für die

oberen Klassen höherer Lehranstalten und zum Privatstudium

bearbeitet von

Dr. Heinr. Vockeradt,

Oberlehrer am Gymnasium zu Paderborn.

Erster Theil: Grammatik der italienischen Sprache.
(XX u. 524 S.) gr. 8. geh. 6 Mark.

Zweiter Theil: Lesebuch. (XIV u. 410 S.) gr. 8. geh. 5 Mark.